INTER DANZA

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**

AGOSTO | 2017 | AÑO 5 | NÚM 45 | COORDINACIÓN **NACIONAL DE DANZA**

DIRECTORIO

Carmen Bojórquez
Editora
Juan Antonio Di Bella
Corrección de estilo
Nancy Elizabeth Morales Muñiz
Diseño editorial
Daniel Lugo
Gestión de archivo fotográfico

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
María Teresa Trujillo Posadas
Subcoordinadora Nacional de Danza
Alejandro Castruita
Subdirector Administrativo
Charleen Durán
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Gabriel Torres
Administrador del Teatro de la Danza
Martha Herrera
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público

JOSÉ L. REYNOSO: LA COREOGRAFÍA COMO METODOLOGÍA TEÓRICA PARA EL ANÁLISIS CRÍTICO DE LA CORPOREIDAD Y LA SUBJETIVIDAD
FOTOGRAFÍA: CORTESÍA DE VISCESC 2017

EDI-TORIAL

NUEVAMENTE EN INTERDANZA PUBLICAMOS LOS TRABAJOS DEL COLOQUIO LATINOAMERICANO DE INVESTIGACIÓN Y PRÁCTICAS DE LA DANZA, VISCESC 2017, que en este emisión se realizò con enorme éxito del jueves 13 al sábado 15 de julio en la Sala CCB del Centro Cultural del Bosque del INBA, con entrada libre para público general, coreógrafos, bailarines y especialistas en danza.

VISCESC es creado por iniciativa de Ángulo Alterno A.C. y ASYC/El Teatro de Movimiento-Primero Sueño A.C. en coinversión con la Coordinación Nacional de Danza y con el apoyo del CENIDI Danza José Limón del Instituto Nacional de Bellas Artes, con el propósito de dar continuidad al espacio de reflexión académica realizado por primera vez en 2016 como parte del Encuentro Nacional de Danza, para fortalecer a la comunidad dancística latinoamericana desde perspectivas expandidas entre creadores, investigadores y la sociedad en general.

En esta segunda versión, se dieron cita 41 participantes de diversas universidades, centros de investigación y compañías de danza procedentes de Bolivia, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Cuba, Estados Unidos, Guatemala, México, República Checa y Uruguay. Nuestro país estuvo representado por participantes de la Ciudad de México, Jalisco, Michoacán, Puebla, Veracruz y Yucatán.

VISCESC 2017 articuló múltiples voces en ocho mesas de trabajo, las cuales fueron conformadas cuidadosamente por nuestro comité científico con base en las propuestas recibidas por convocatoria internacional:

1. Citaciones escénicas en la práctica coreográfica.
2. Territorialidad/desterritorialidad en el pensamiento coreográfico.
3. Apropiaciones interdisciplinares en los discursos dancísticos.
4. La danza como archivo de experiencias.
5. El posicionamiento político de teorizar los actos creativos ante las falencias de la práctica escénica.
6. La sobrevaloración corpórea como medio ante las falencias teóricas.
7. Las fórmulas de composición coreográfica vs la creación-investigación.
8. La poética coreográfica como intersección de la teoría y la práctica.

Alicia Sánchez, Alonso Alarcón Múgica y Cuauhtémoc Nájera
Comité Organizador

.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

CON-
TENIDO

04 MESA 1
CITACIONES ESCÉNICAS EN LA PRÁCTICA COREOGRÁFICA
AIDA BEATRIZ PÉREZ SÁNCHEZ
LAURA EDITH ORTIZ RODRÍGUEZ
ALICIA SÁNCHEZ Y JUAN CARLOS FLORES
GABRIELA SALDIAS AILLÓN

32 MESA 2
TERRITORIALIDAD/DESTERRITORIALIDAD EN EL PENSAMIENTO COREOGRÁFICO
RUTH MARÍA CANSECO CERVANTES
MARÍA BLANCA ARACELI RAMÍREZ GIL
JORGE ISAAC LOZADA
JHOAN DAVID ASPRILLA MORENO
JUAN CARLOS PALMA VELASCO

48 MESA 3
APROPIACIONES INTERDISCIPLINARES EN LOS DISCURSOS DANCÍSTICOS
ANGÉLICA ÍÑIGUEZ
ADRIÁN NUCHE
JOSÉ ERNESTO GONZÁLEZ
AMAYRANI PERALTA LÓPEZ
GABRIEL SILVA

76 MESA 4
LA DANZA COMO ARCHIVO DE EXPERIENCIAS
MARGARITA TORTAJADA QUIROZ
JOSÉ L. REYNOSO
GLORIA LUZ GODÍNEZ RIVAS
MARILIN GARBEY OQUENDO

INTRO-DUCCIÓN

Es un motivo de alegría que una actividad que implique el pensamiento en la danza celebre una segunda edición en México, porque significa que ha pasado por uno de los filtros más difíciles desde el punto de vista de la gestión: el primer año, que es decisivo para la permanencia de los proyectos culturales.

Con respecto de la primera edición, en ésta se acotaron contenidos, lo que permitió moderar mejor las discusiones y centrarse en la reflexión de temas medulares como qué cuerpos está formando la danza en la actualidad, mediante qué técnicas y para qué; cuál es la delgada línea que divide plagio de referencia a obras del pasado o el presente o cómo la aparentemente inocente y clásica pareja de la danza folclórica mexicana se ha convertido en un modelo heteronormativo propagado como lo único que es aceptado.

Es de celebrar también que investigadores emergentes compartan espacio con los de larga trayectoria, y que dentro de los ocho ejes temáticos bien definidos divididos en igual número de mesas tuviera espacio la diversidad de proyectos. Aquí se los presentamos al lector, esperando que los disfrute tanto como nosotros.

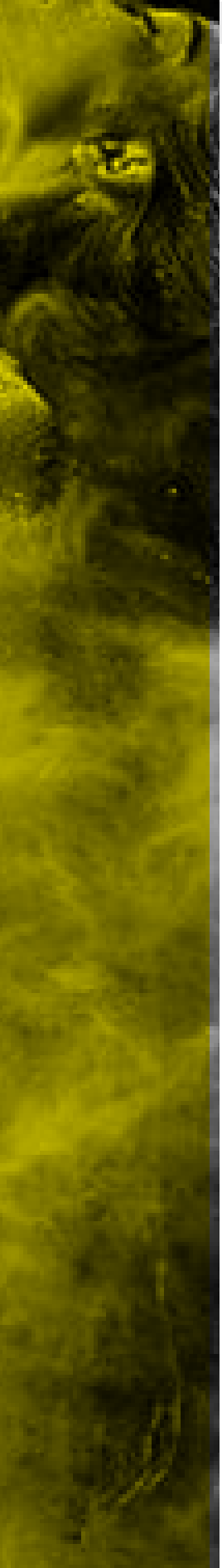
MESAS 1, 2, 3 y 4

En la primera mesa del coloquio, "Citaciones escénicas en la práctica coreográfica", hubo espacio para reflexionar acerca del cuerpo como documento y evidencia más allá de ser objeto de estudio. ¿Cómo se cita la danza de los ancestros que habita nuestros cuerpos o no se cita y se pasa por alto? ¿En qué punto puede salvarse la dicotomía razón/cuerpo teoría/práctica? ¿Cómo abordar los saberes construidos en el cuerpo? Cómo la danza es ese espacio que te hace amar y odiar tu cuerpo y la propuesta de un cuaderno de artista como archivo, memoria, sustento de obra y posibilidad de enlace entre la investigación teórica y la práctica. De ellos nos hablaron Aída Beatriz Pérez Sánchez, Laura Edith Ortiz Rodríguez, Gabriela Saldías Aillón, Alicia Sánchez y Juan Carlos Flores, que en suma mostraron experiencias personales que han nutrido los procesos de investigación y creación que bien sirven para validar la subjetividad como documento.

La segunda mesa, "Territorialidad/desterritorialidad en el pensamiento coreográfico", estuvo moderada por Juan Alberto Montes Zárate de la Escuela Nacional de Danza Folclórica del INBA. En este espacio se plantearon temas polémicos, ricos para la discusión. Uno de ellos fue el plagio: ¿dónde termina la cita y comienza la copia? También se puso sobre la mesa el rescate de las danzas y, como sucede siempre, algunos defendieron a toda costa la necesidad del rescate y preservación mientras que otros cuestionaron por qué una danza tendría que ser rescatada. Especial énfasis tuvo la discusión acerca del cuerpo de los bailarines de folclor, quienes pareciera que están obligados a bailar de las formas más diversas y a encarnar lo mismo a un indio de Michoacán, que a un venado o interpretar un son jarocho tal como si hubieran nacido en el mismo puerto de Veracruz. Y estos cuerpos están cruzados por el dolor y el sufrimiento, tienen, diría Juan Carlos Palma, "un exceso de otredad". Además de él, en esta segunda mesa participaron María Ruth Canseco Cervantes, directora de la Escuela Nacional de Danza Folclórica del INBA, Blanca Ramírez Gil y Jorge Isaac Lozada, de Veracruz, Rosa Elena Crawford Guzmán y Jhoan David Asprilla Moreno, de Colombia.

La tercera mesa, "Apropiaciones interdisciplinares en los discursos dancísticos", moderada por Viviana Cruz (Landscape_artes escénicas) mostró intersecciones y confluencias disciplinares de lo más diversas. Las discusiones giraron en torno a la educación artística del siglo 21. Adrián Nuche y Angélica Íñiguez presentaron la memoria del Encuentro de Investigación de las Artes Vivas en Guadalajara El cubano José Ernesto González habló de danza y comunicación y se preguntó por qué la misma danza no nos interesa a todos. Amayrani Peralta López habló de danza y arquitectura en la obra Tr3s de Alicia Sánchez; Gabriel Silva, estudiante de medios audiovisuales en Quebec, Canadá, habló del resultado de un montón de disciplinas: la nanodanza.

"La danza como archivo de experiencias" es el título de la cuarta mesa del coloquio, que moderó Alonso Alarcón. En ella participaron Margarita Tortajada, José Luis Reynoso, Gloria Luz Godínez y Marilin Garbey Oquendo, quienes mostraron algunas evidencias de cómo el cuerpo se construye a través de sus experiencias de vida, en una afirmación que va mucho más allá de la formación dancística. Y cada cuerpo es construido con base en los parámetros de su cultura específica, de esta manera es bello según unos cánones que no siempre funcionan en otros campos.



MESA 1

CITACIONES ESCÉNICAS EN LA PRÁCTICA COREOGRÁFICA

Aida Beatriz Pérez Sánchez: (Red Temática de Estudios Transdisciplinarios del Cuerpo y las Corporalidades. Puebla, México). *La danza como práctica corporal en el proceso de materialización ontológica, epistemológica e identitaria de los cuerpos*. Estudiante de la licenciatura en antropología social en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, sigue la línea de investigación del seminario de Sexualidad, Cuerpo y Género. Miembro estudiante de la Red Temática de Estudios Transdisciplinarios del Cuerpo y las Corporalidades "Cuerpo en Red". Bailarina de danza contemporánea en formación continua no institucional.

Laura Edith Ortiz Rodríguez: (Veracruz, México). *Memoria: Proceso Creativo Aquí.*
Licenciada en Danza Contemporánea por la Universidad Veracruzana. Ha participado como intérprete bajo la dirección de coreógrafos nacionales e internacionales como Mijaíl Rojas (Cuba), Victoria P. Miranda (España), Mauricio Nava (México), Francisco Córdova Azuela (México), entre otros. Actualmente se encuentra realizando el Certificado en Teatralidad, cuerpo y contextualidades contemporáneas en 17, Instituto de Estudios Críticos.

Alicia Sánchez y Juan Carlos Flores: (ASYC/El teatro de Movimiento, Primero Sueño A.C. México). *Cuaderno de artista: hacia otras construcciones de la poética escénica.*

Alicia Sánchez: Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte, divide su tiempo en la creación, investigación, y la educación. Con más de 30 años de experiencia en la creación de obras artísticas en danza, teatro, ópera, circo, cine, y televisión, ha realizado más de cien producciones originales en México y el extranjero. Funda en 1991 su compañía ASYC/ Teatro del Movimiento-Primero Sueño.

Juan Carlos Flores: Se ha desempeñado en proyectos escénicos bajo la dirección de Alicia Sánchez, Isabel Aguerrebere y Viko Hernández. Premio a Mejor Coreografía (7° ENEDAC), Xalapa 2013. Selección oficial de Emergencia Coreográfica 2014 y Festival Itinerante de Videodanza "Agite y Sirva" 2016. Línea de investigación psicomotriz para artistas escénicos "Scenic". Director general "laVIRTUD producciones" y Encuentro de las Artes Vivas "ENARVIS".

Gabriela Saldias Aillón: (Escuela de Danza del Ballet Oficial de Bolivia). *Amerindia, un hecho desbordado de la danza*. Bailarina por la Escuela de Danza del Ballet Oficial y Artista por la Academia Nacional de Bellas Artes (Bolivia). Profesora certificada por el American Ballet Theatre (EE.UU.). Postgrado en Educación Artística con la OEI (España); Gestión Cultural y Restauración y Conservación del Patrimonio Edificado (Bolivia). Sus intereses se centran en la danza, el arte contemporáneo, la mediación cultural así como los diálogos discursivos entre la sociedad y el arte.

AIDA BEATRIZ PÉREZ SÁNCHEZ
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
Red Temática de Estudios Transdisciplinarios del Cuerpo y las Corporalidades.

LA DANZA COMO PRÁCTICA CORPORAL EN EL PROCESO DE MATERIALIZACIÓN ONTOLÓGICA, EPISTEMOLÓGICA E IDENTITARIA DE LOS CUERPOS.

¿El cuerpo se es, se tiene, se usa, se piensa o se hace?

Me gustaría lanzar al aire una cuestión, ¿cómo se concibe el cuerpo en/de la danza en México?, ¿en las escuelas profesionales?, ¿en la teoría desde la danza?, ¿en los creadores escénicos? Y sobre todo, ¿cómo se han construido esas concepciones?

Las reflexiones de esta ponencia surgieron a partir de mis primeros acercamientos a los estudios del género, a la antropología del cuerpo y antropología de la danza. Existe en los estudios de la antropología de la danza, una gran producción teórica sobre la danza como objeto de estudio en aspectos simbólicos, tales como rituales, su relación con la religión, plegarias comunales, la danza como una forma de expresar emociones y sensaciones, la danza como resistencia, un elemento que cristaliza la cultura de sus practicantes, y también la danza como reproductora y creadora de discursos nacionalistas; pero pareciera que problematizar el cuerpo como una construcción y producción cultural con sus matices desde la filosofía, la antropología, la historia, la biología y otras disciplinas han quedado de lado.

De manera específica el objetivo de este trabajo es exponer la propuesta teórica de la danza como una práctica corporal en el proceso de materialización de los cuerpos en el ámbito epistemológico, ontológico e identitario de los cuerpos.

Han sido algunos estudios de la danza en México desde sus protagonistas quienes retoman las discusiones sobre el cuerpo desde un ámbito epistemológico, histórico y filosófico, algunos argumentados desde las posturas de Marcel Mauss (1943) con las técnicas corporales o Foucault con sus dispositivos y las tecnologías corporales. En un acercamiento desde los estudios del cuerpo, los estudios del género ha propuesto un enfoque posestructuralista donde las categorías cuerpo y género son indisociables y cuestionan la esencia del cuerpo y el género; en cambio, no todos los estudios de género realizados desde la danza se problematizan más allá del género como la construcción cultural de la diferencia sexual, y es aquí donde las discusiones que se han realizado desde estudios del género y del feminismo, por autoras

como Judith Butler, problematizan el cuerpo y el género como productos de la performatividad relacionada a las construcciones de la identidad; es decir, uno se produce como sujeto a través de la reiteración de prácticas discursivas que se materializan en los cuerpos (Butler, 2002). Estos discursos cargados de poder se vuelven normas sociales que forman a los sujetos de acuerdo a la propuesta de Foucault, pero no sólo existen estas normas en un plano discursivo, sino que existen, reproducen y legitiman en el ámbito material discursivo, en la carne, aquella subjetividad corporeizada, como ustedes, como yo.
Los cuerpos de la danza siempre creándose, se producen a través de la práctica de sus propias lógicas, mecanismos discursivos y la reiteración identitaria que produce aquellos cuerpos danzantes. Prácticas de alimentación, prácticas de entrenamiento, prácticas de belleza, prácticas artísticas, prácticas educativas, etcétera. Técnica, historia y contexto de cada disciplina, corrientes artísticas, obras, coreografías, propuestas coreográficas, manera de vivir el movimiento, el espacio y la infinidad de elementos que conforman a la danza como fenómeno que produce saberes.

No es novedad resaltar que el campo de la ciencia nunca es neutral y los estudios de la danza están sujetos a una realidad heteronormada en la que aún existe una dicotomía entre las ciencias exactas y ciencias sociales y humanidades, donde la teoría y estudios de la danza han quedado relegados a través de una feminización de la práctica. Feminización en la lógica de pensar lo público, la razón, la mente creadora como cualidades otorgadas a lo masculino y lo privado, emocional y la carnalidad a lo femenino. Creer que esto está alejado a cómo pensamos el cuerpo en la danza de la actualidad, es ser parte de esa normalización donde existen cuerpos fragmentados y diferenciados. Pensar en dónde se sitúan los estudios del cuerpo y la danza puede abrir espacio a la visibilización de una práctica que no solamente es desde y para los sujetos practicantes parte de las comunidades que construye la danza, sino nutrir los estudios desde la danza con enfoques transdisciplinarios, y a otros estudios nutrirlos con los conocimientos y saberes desde la danza que den a conocer cómo se vive la danza en los diferentes contextos de nuestra realidad.

Los estudios del cuerpo
El enfoque tomado para esta propuesta está centrado en los estudios del cuerpo desde el denominado giro practicista, donde el cuerpo ya no es sólo un pedazo de carne que sirve a la cultura como instrumento, o el envase que limita al alma y sitio del pecado, sino que estos cuerpos se han historizado como complejos que se construyen desde un punto epistemológico y ontológico de lo que es o son los cuerpos en cada cultura y "la corporalidad como producto de la cultura a partir de las técnicas del cuerpo. Actos corporales, en los movimientos y en los gestos la dimensión simbólica que le proporciona al cuerpo su particularidad como obra cultural" Shatzki (2001); ya que no es esencial a los cuerpos que haya una diferencia entre estos como masculino y femenino, es Lacqueur (1994) aportando desde la historia un panorama que muestra la ruptura en la historia y en la conceptualización del cuerpo que da paso de la idea de un cuerpo a diferenciar a los cuerpos en femenino y masculino, a partir de sus diferencias biológicas donde se construyeron e impregnaron concepciones sobre lo masculino y lo femenino. Estas concepciones forman parte de relaciones de poder donde la cultura produce cuerpos de acuerdo a las normas que categorizan a los sujetos, es por eso necesario hacer un recorrido histórico para reflexionar cómo estas construcciones y discursos siguen materializados en nuestras danzas.

Los estudios del cuerpo desde la danza en México
Es Hilda Islas (2001) quien desde su estudio retoma a diversos autores para explicar esta historicidad de los cuerpos, retomando en una de sus obras el concepto de tecnologías corporales y aplica el concepto de dispositivo de Foucault.

En diversos estudios de género y danza se utiliza el concepto de técnicas corporales de Marcel Mauss, para señalar que los cuerpos se producen a través de aquellas técnicas históricas que cada sociedad brinda por ejemplo para determinar lo masculino de lo femenino, pero, ¿no es aquella una esencialización de lo que consideramos como técnicas femeninas y masculinas?, ¿por qué es importante problematizar al cuerpo más allá de una herramienta? El problema de pensar al cuerpo como herramienta, reside en que las herramientas se vuelven disfuncionales, se descomponen. Pensar el cuerpo de esta manera repite la idea de que el cuerpo es aquello que estorba para ser entero, el cuerpo como obstáculo, aquel que se enferma, se lesiona, no responde, que se

mutila y es desechable, ¿no es una paradoja que los cuerpos de la danza se vuelven un obstáculo que impide ser ese bailarín que continuamente se busca ser?

Encuentro aquí una relación de la teoría y su epistemología del cuerpo en los estudios de la danza en México con los procesos de materialización identitarios en los cuerpos de la danza que se producen en México. Estos estudios de las danzas en México construidos desde los cuerpos, ¿no reflejan la forma en la que desde una posición epistemológica se reproducen concepciones en la práctica?

Adriana Guzmán (2014) retoma este concepto de prácticas corporales y lo problematiza en sus trabajos de otra forma sobre la percepción, desde una perspectiva fenomenológica donde los cuerpos son.

Antropología del cuerpo, antropología de la danza y la antropología del género

Es necesario dejar de pensar el género como la construcción social de la diferencia sexual y voltear la mirada a otros cuerpos teóricos como la antropología del cuerpo, antropología del género y seguir las discusiones feministas, específicamente la propuesta sobre la performatividad de Judith Butler (2002) en sus estudios sobre género e identidad, pero también da espacio para pensar a los cuerpos de la danza como resultado de la reiteración de prácticas discursivas que se materializan en los cuerpos.

Tal como define Elsa Muñiz (2010) las prácticas corporales son "Procesos en que se producen los sujetos en virtud de un conjunto de acciones reiteradas [...] mismas que los individuos ejecutan sobre sí mismos y sobre los otros, las cuales se adquiere una forma corporal y se producen transformaciones, es decir, se constituye la materialidad de los sujetos".

Si se piensa la danza como una serie de prácticas corporales que están interelacionadas entre sí con el contexto en el que se producen, que construyen y materializa a los cuerpos, esta también produce identidades en quienes la hacen y corporeizan sus saberes no sólo en el disciplinamiento de los cuerpos, sino los cuerpos también tienen un espacio de agencia y reapropiación, de creación y resignificación; por otro lado los espacios de la danza son como una ventana a lo que los cuerpos cristalizan y perciben de sí, el movimiento, el cuerpo no miente, los papeles que juegan el género, etnia, clase social, edad, las inseguridades, pasiones, miedos, emociones, procesos de descubrimiento y un sinfín de componentes que construyen la realidad de los sujetos; estos cuerpos como campos infinitos de saberes. Aspectos como el género se cristalizan en el salón o el escenario y recrean normas que reproducen la violencia o también da espacio a intentos de subversión a quienes la realizan. ¿Qué ofrece la danza a estos contextos, con los alcances que la danza sólo crea a través de los cuerpos? Dejar de pensar a la danza como un accesorio, donde se sacraliza el tiempo y espacio donde ocurre la danza, sino repensar la danza como algo que siempre está presente en la forma de vivir el mundo junto con las otras implicaciones identitarias que nos producen como sujetos en una sociedad.

Los cuerpos de la danza no sólo se construyen en el salón de clases, en el gimnasio, en el escenario, sino que son resultado de encarnar en la danza, los cuerpos desde la danza se construyan de una manera que da espacio a amar u odiar el cuerpo donde no sólo en esta experiencia tan personal recae en quien la practica, sino en su relación con los otros y la forma de habitar en el espacio, el mundo y sus diversas realidades. Los cuerpos no son algo que tenemos o poseemos; el cuerpo así como el género es algo que hacemos todos los días, a cada momento, sin olvidar las formas de biopolítica que nos rodean y el conjunto de prácticas discursivas que nos construyen. ¿No será parte de esta biopolítica que no todos los hacedores de danza que ponen el cuerpo no cuenten con accesos a derechos tan básicos como el de un seguro médico?

Los cuerpos construidos siempre están sujetos a las diferentes normas que cada cultura construye y la danza como práctica corporal en un plano ontológico, donde el cuerpo y las concepciones en torno a éste forman parte de procesos de materialización a través de la reiteración de prácticas que le dan identidad. En la danza, la identidad juega un papel en cómo se constituyen los sujetos en el plano subjetivo, es decir, ¿qué es sentirse un bailarín?, ¿cómo sé que soy un bailarín o bailarina?, ¿cuál es la relación con mi cuerpo como un bailarín en entrenamiento diario? No se trata de esencializar dicha identidad o dichas implicaciones subjetivas a una identidad de los cuerpos que danzan, sino una diversidad de formas de vivir el cuerpo de la danza de acuerdo al contexto,

género, etnia, clase, formación educativa que se tiene; es de esta forma que la danza también juega un papel en los actos de poder relacionados al cuestionamiento o reproducción a normas como la heteronormatividad, un ejemplo, el tacto, el sentir a los otros, la escucha, el movimiento, la relación con el mundo y los otros cuerpos. Son estos saberes que producen verdades y poderes sobre los cuerpos, y la relación teoría e identidad como producto derivado del proceso constitutivo. No puede haber una esencia en las identidades, así como no hay una esencia al ser bailarín; es por eso que pensar a la identidad y la danza como práctica que da espacio a través de las normas puede ser también espacio para replantearse si se quiere reproducir la idea de cuerpos precarios, cuerpos herramienta que se desgastan y envejecen. La danza como realidad da muchas aristas para estudiar a los sujetos que produce, danza y género, cómo se experimenta la danza en la enfermedad, donde el cuerpo se construye de muchas maneras.
Los alcances de ver a la danza como una práctica que a través de los procesos de materialización produce subjetividades, lo cual afirma no sólo a nosotros, sino a las demás esferas de la vida social en el poder de la danza y de su necesidad. Es aquel conocimiento producido desde y por los cuerpos de la danza que refleja y afirma que la danza es una forma de vida, una realidad que produce subjetividades y puede reproducir normas o las puede subvertir, la posibilidad de la danza necesita ser problematizada y apropiada. Decidir si estos espacios serán una oportunidad para construir comunidades y plantear cuestiones o si se reproducirán órdenes nunca desarticulados de la realidad y contextos de donde surge la danza. Feminicidios, violencia de género, precarización de los bailarines y creadores escénicos, el hablar de las posibilidades de la danza es hablar también del alcance que tiene ésta en los contextos de nuestro país. Lugares donde tener acceso a una clase de danza se define por clase social, género y etnia. ¿Alguien ha mirado a la escena dancística de Tlaxcala? La posibilidad de ser cuerpo en un contexto donde existen cuerpos desaparecidos, violentados, desechables, mutilados; y es inaceptable que sabiendo que la forma en la que se piensa, produce y crea la danza es la forma en la que se propone la danza de nuestros contextos. La danza resiste, pero también lastima, la danza crea, pero también normaliza y disciplina cuerpos de forma violenta.

La relación entre teoría y práctica para leer a la danza como una práctica corporal en la cual hay que tomar importancia en cómo se producen estos cuerpos a través de una serie de normas. Es interesante cómo en la producción de la danza existe el conocimiento situado donde quienes escriben desde la danza también han sido bailarinas y bailarines. Alguna vez una maestra me dijo que cómo se va a escribir desde la danza si no se baila, no se toca, huele y vive la danza, la complejidad de escribir en espacios no dancísticos es poder transmitir a través de palabras aquello que en el movimiento se vive, experiencia de amplitud. La relación de la identidad en ámbitos ontológicos y epistemológicos es que se busca explicar la forma en la que los cuerpos de la danza son exaltados, pero precarizados fuera de este ámbito. A diferencia de la ciencia que se hace desde una perspectiva ética, la danza ha sido escrita también por sus creadores, plasmando y reflejando la percepción que viven de su cuerpo; es necesario problematizar estas concepciones que se repiten y son parte de la forma en la que los bailarines, creadores, coreógrafos transmiten en sus obras, clases, estudios, la danza, no es la herramienta que se desgasta, envejece y oxida, no es sólo un accesorio que transmite emociones, sentires, la danza como forma de catarsis ante una implementación o una forma de existencia paralela a la mayoría que se compara a la forma de vivir el cuerpo moderno (Le Breton) de acuerdo a una construcción de diferentes corrientes, discursos, disciplinas que a lo largo de la historia se han materializado en los cuerpos.

Las personas son procesos y con la práctica e interiorización, parte de un proceso de construcción, el cuerpo danzante se vuelve cotidiano, a diferencia de la ritualidad muchas veces otorgada a momentos específicos en la temporalidad el sujeto, el bailarín se entrena todos los días y su realidad gira en torno a la práctica de la danza. ¿De qué forma se relaciona esta concepción instrumentalista y funcional de los cuerpos de la danza con la violencia y la precariedad de los cuerpos que deciden danzar en nuestro país? La danza y sus espacios en la actualidad serán un espacio para cuestionar aquellas normas y resignificar los cuerpos, o se maquillarán y reproducirán violencia y crearán cuerpos mutilados, excluidos, violentados, es necesario construir nuevas formas de ver los cuerpos de y desde las danzas.

Bibliografía

Aguado, Vázquez, J. C. (2004). Cuerpo humano e imagen corporal. Notas para una antropología de la corporeidad. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Baz, M. (1991). "La poética del cuerpo". Tramas, 81 - 111.

— (1993). "El cuerpo instituido". Tramas, 109 - 126.

— (1996). Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza. México, D.F.: PUEG; UNAM.

— (2009). "Cuerpo y otredad en la danza". Tramas, 13 - 30.

— (2009). "Los desfiladeros del cuerpo danzante". Tramas, 9 - 38.

Briceño, G. (2009). "El cuerpo de la danza. Categorías para comprender los usos y prácticas del cuerpo". XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.

Butler, Judith. (2002). Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del cuerpo. pp. 17-94.

— (2001). El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad, México: Paidós/PUEG UNAM.

Camacho, P. (2000). Danza y masculinidad. México, Df: INBA; Cenidi Danza.

Castro, J. U. (s.f.). "La educación somática: un medio para desarrollar el potencial humano". Educación física y deporte, 31 - 43.

Citro, S. (2010). Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.

Citro, S.; Aschieri, P. (2012). Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Durán, N.; Jiménez, M. (2009). Cuerpo, sujeto e identidad. México, D.F.: IISUE Educación.

Escudero, M. (2011). "Consideraciones epistemológico-conceptuales para el estudio del cuerpo en la danza". Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales, 2(1), 108-131. Recuperado de http://www.relmecs.fahce.unlp.edu.ar/article/view/v02n01a06/127

Fariña, C, Tampini, M. (2010). "Desestabilizar la disciplina: cuerpo y subjetividad en contact improvisation". VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

Foucault, M. (2007). Historia de la Sexualidad. La inquietud de sí. México, D.F.: Siglo XXI Editores.

Guzmán, A. (2014). "Pensar la danza desde el cuerpo: concupiscencia de técnicas y gestos". Temas de Antropología Mexicana. Vol. II, 121 - 144.

(2014). "Percepción, Imaginación e Imaginario: Posibilidad de las Prácticas Corporales". En E. Muñiz, Prácticas Corporales: Performatividad y Género (págs. 38-63). Ciudad de México, México.: La Cifra.

Hal, F. (2001). "El artista como etnógrafo". En El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo (pp. 175-208). Madrid, España: Akal.

Horrigan, Kristin. (Winter/Spring 2017). "Queering Contact Improvisation Addressing gender in CI practice and community". Contact Quarterly, 42, 39 - 43. 19 de abril de 2017, De https://contactquarterly.com

Hübner de Carvalho; Leite, Fernanda. (2005). "Contato improvisação (contact improvisation) um diálogo em dança". Movimento, Mayo-Agosto, 89-110.

Islas, H. (1995). Técnicas corporales: Danza, cuerpo e historia. México, D.F.: Cenidi Danza/INBA.

(2001). De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza, México: CONACULTA/INBA.

Kaltenbrunner, T. (2004). Contact Improvisation: Moving - Dancing - Interaction. Oxford, Inglaterra. : Meyer and Meyer Sport.

Laqueur, T. (1994). La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud, Ediciones Cátedra, España: Págs. 11-56.

Le Breton, D. (2002). Antropología del cuerpo y modernidad. Buenos Aires: Nueva Visión.

(2002). La sociología del cuerpo. Buenos Aires: Nueva Visión.

(2007). El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos. Buenos Aires: Nueva Visión.

Mauss, M. (1979). Sociología y antropología. Madrid: Tecnos.

Merleau Ponty, M. (1993). Fenomenología de la percepción. Buenos Aires: Planeta.

Mora, A. (2010). El cuerpo en la danza desde la antropología. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.

Mora, Ana Sabrina. (2015). "El cuerpo como medio de expresión y como instrumento de trabajo: dualismos persistentes en el mundo de la danza". Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, Enero-Junio, 117-130.

Muñiz, E. (2014). Prácticas corporales. Performatividad y género. Ciudad de México, México: La Cifra Editorial.

Muñiz, E.; List, M. (2007) Pensar el cuerpo. México, D.F.: UAM.

Novack, C. (1990). Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Prieto, A.; Naranjo, S.; García, V. (2005). Cuerpo. Movimiento. Perspectivas. Bogotá, Colombia: Centro Editorial Universidad del Rosario.

Rosales, E. (2012). "Epistemología del cuerpo en estado de danza". México, D.F.: DCO. Danza, Cuerpo, Obsesión.

Rovaletti, M. (1998). Corporalidad, La problemática del cuerpo en el pensamiento actual. Buenos Aires, Argentina: Lugar Editorial.

Tampini, M. (2009). "Contact improvisation: cuerpo y pensamiento en danza. El uso de los sentidos: la experiencia del Contact Improvisation". Tesis de Maestría, Universidad Nacional de La Plata.

Torres, F. (2015). Creencias, significados y cuerpos. Una mirada a la educación física. Ciudad de México, México: UAM; La Cifra Editorial.

Tortajada, M. (2001). Frutos de mujer. México, D.F.: INBA; Cenidi Danza.

(2011). Danza y género. México, D.F.: Cenidi Danza/INBA./CONACULTA.

Turner, B. S. (1989). El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

("People dance who they are" A. K, Pérez, 2015).

(Reconocer el [illegible], Pérez, 2015)

(Cuerpos de la danza, Pérez, 2015)

PONENCIAS

AGOSTO 2017

JUAN CARLOS FLORES | **ALICIA** SÁNCHEZ

CUADERNO DE ARTISTA
HACIA OTRAS CONSTRUCCIONES DE LA POÉTICA ESCÉNICA

El cuaderno de artista es un soporte tangible en el cual se expresan ideas concretas sobre un tema de interés particular. Su definición es amplia, puesto que dialoga con el método de una bitácora de trabajo, un cuaderno de apuntes, una compilación de bocetos y pictogramas, una cartografía o un collage de narrativas principalmente visuales.

No se sabe exactamente cuándo fue la primera vez que se le nombró de tal manera porque su carácter flexible e impreciso permite considerar manifestaciones antiguas y actuales, desde la elaboración de pergaminos egipcios hasta la elaboración de una bitácora en archivo digital. Sin embargo el componente elemental de un cuaderno de artista radica en la intencionalidad de una persona por dejar manifiesta su particular conexión de ideas creativas. Es decir, la conciencia plena de llevar a cabo un proceso de registro al margen de los parámetros tradicionales en busca de un género propio, independiente y sobre todo con sustento experimental.

Hoy en día se considera una pieza de arte, propia de las disciplinas plásticas o visuales, que debe contener cierta fineza en la elaboración, y, en ese sentido, una manufactura específica, que solo un especialista en el campo tiene las herramientas técnicas para elaborar.

No obstante, su carácter interdisciplinar, cuya esencia pone a dialogar lo informativo, lo teórico, la sensibilidad con los materiales compositivos y su despliegue artístico en el área visual, sugiere que la mente humana, tan compleja en cada individuo pueda realizar su propio cuaderno de artista sin la necesidad de contar con cierta validación técnica.

Se requiere indiscutiblemente de una intencionalidad, una concepción inicial que responda al compromiso con la difusión de las ideas propias, para darle sustento a nuestro discurso y defender la postura que hemos desarrollado frente a los demás. No visualizarlo como un acceso al mercado del arte, sino como vestigio del trabajo profundo de asimilación, síntesis y reducción de nuestra experiencia en el mundo.

Por lo tanto, no se trata de una manualidad cualquiera, ni una artesanía elaborada a base de ocurrencia y manejo intuitivo de los materiales a nuestra disposición. Se trata de un sustento secuencial y conciso en tanto el reflejo de las ideas que tenemos la intención de asentar para su perdurabilidad. El cuaderno de artista debería reflejar nuestro punto de vista del mundo y los accesos a ese particular imaginario poético que tenemos, desde un lugar lúdico y participativo alejado del mercantilismo.

La búsqueda de nuevos formatos sobre los cuales proponer y asentar ciertas visiones artísticas ha llevado a escritores a la experimentación visual de su material narrativo. La elaboración de un discurso poético en aquellos referentes que tenemos en la historia del arte y la cultura nos informan con su obra impresa que la conjugación de lenguajes, la convergencia de materiales y el espacio de libertad creativa hace evidente la modalidad en la que el torrente imaginario y sensible se comporta en cierta etapa de la vida humana. Es una cronología de hallazgos, de asimilación que podemos exponer frente a los demás con la intención de compartir eso que nos entusiasma del mundo.

En el área escénica, el formato convencional del informe artístico contempla una forma escritural hermética y definida. El archivo, el registro, la bitácora y las fuentes de referencia son enmarcadas regularmente en documentos formales cuya lectura resulta unidireccional, apelando siempre a la concreción de una producción finamente cuidada, a la enunciación de un objetivo cumplido, una cifra, una cantidad.

Nosotros, que somos herederos y especialistas del arte escénico, traductores de la "cultura viviente" (en palabras del maestro Jorge Dubatti), nos ajustamos a las normas de la cultura impresa para dar testimonio de nuestro avance creativo; nos cristalizamos de tal manera que nuestro proceso artístico se deposita en el formato impreso, fijo, casi inmóvil.

Pero si consideramos que una obra escénica preexiste a su representación en el foro, y en esencia es el cúmulo de varios saberes y fuentes referenciales, así como diversas apropiaciones de la cultura, podemos deducir que los formatos de salida artística pueden ser diversos y cuya diferencia radica en la técnica empleada y el lenguaje disciplinar que se decida utilizar como soporte. Por ejemplo la manifestación plástica de una bitácora escénica.

En ese sentido, el cuaderno de artista es un detonante creativo cuya disposición cronológica nos arroja datos concretos acerca del proceso de síntesis y abstracción al que se somete la intención, el imaginario poético, el respaldo teórico y la sensibilidad de una persona sumergida en el campo especializado de las artes escénicas.

Hablar del proceso de construcción escénico nos lleva indiscutiblemente al territorio del ensayo. El ensayo como síntesis performativa, el espacio donde converge la idea base sobre la cual irán derivando caminos y apropiaciones de otras personas que conforman el equipo de trabajo. En el ensayo se hace presente el carácter vivo de la escena y su registro plantea, en palabras de Martha Hellion:

"[...] que el proceso mental del pensamiento nos lleva a una representación gráfica del mismo. Escritura de elementos asociados para formar conceptos, palabras, imagen, pictogramas y signos.

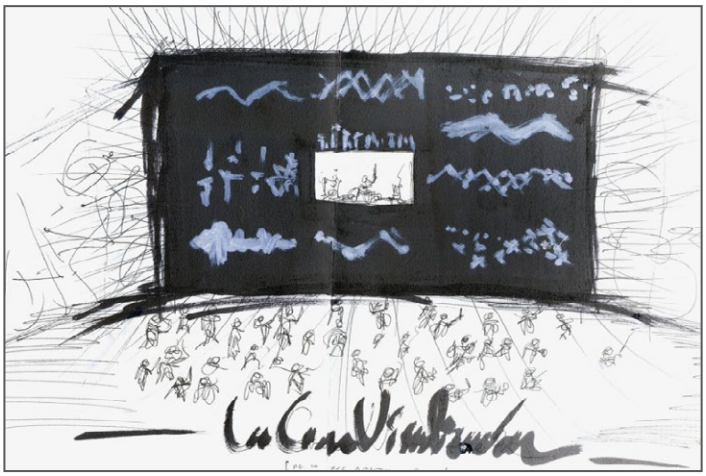
Formamos discurso a través de las dimensiones del lenguaje. La dimensión figurativa y la dimensión temática. Dentro de las vanguardias del lenguaje visual, textual, sonoro y táctil, podemos desarrollar diferentes lecturas a partir de la narrativa de una posible metáfora."

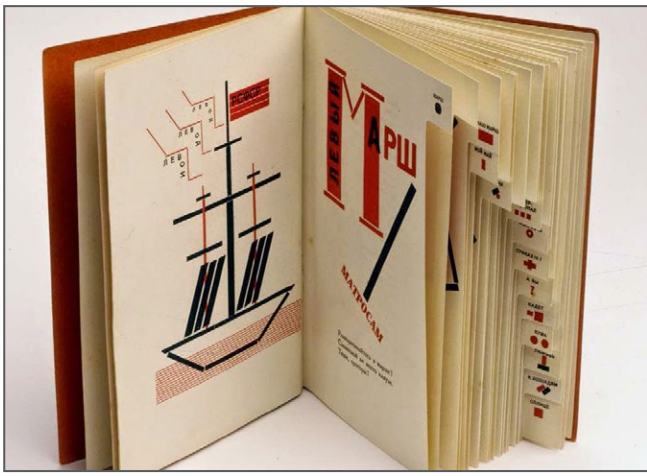
A partir del trabajo de Jorge Dubatti, que plantea el convivio humano como un elemento sustancial de la teatralidad (en tanto propiedad de reunión corporal, aurática y de expectación humana) hemos considerado que dicho fenómeno de convivencia se encuentra también en el proceso de montaje de una pieza escénica. De hecho, es en esta etapa de producción en la que se profundiza el lenguaje propio del cuerpo danzante si utilizamos el oficio coreográfico como referencia. El coreógrafo reduce el material de laboratorio físico y configura la poética escénica para ser expuesta en un formato teatral.

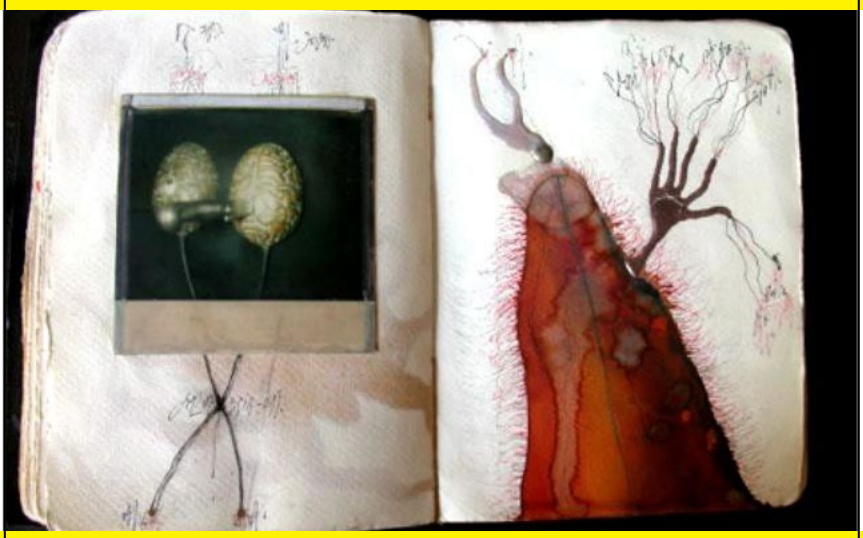
Pero esta síntesis contiene únicamente un pequeño porcentaje de la gran actividad artística que un creador experimenta incluso a niveles emocionales y somáticos. ¿Cómo se puede obtener registro de tan compleja ela-

boración mental? ¿Cómo se puede informar académicamente un proceso artístico sin descartar los aspectos sensibles más interesantes de un creador en la etapa vulnerable y expuesta de su montaje escénico? Proponemos que se valore un cuaderno de artista en el área escénica como archivo, informe y memoria plástica.

Proponemos que se considere el cuaderno de artista como sustento de la obra escénica. En el cuaderno de artista podemos dar cabida a la investigación y la teoría que se enlaza directamente a la práctica de montaje, al ensayo, a la selección de materiales para su disposición en el escenario. En el cuaderno se ubica el boceto como detonante de posibilidades y versiones de una misma esencia. La salida escénica del creador especializado es una opción, pero también puede existir una salida plástica, visual, tangible; una pieza que se sobreviva a sí misma al paso del tiempo y por encima de su contexto socio-cultural de estreno. Un cuaderno que permita definir con honestidad el estilo de un creador escénico; y en ese sentido, ubicar en el tiempo la evolución de su pensamiento complejo y las transformaciones discursivas que se suscitan con cada remontaje o proyecto nuevo.







GABRIELA SALDIAS AILLÓN[1]

AMERINDIA, UN HECHO DESBORDADO DE LA DANZA

Introducción

La ponencia que presento a continuación es el avance investigativo sobre *Amerindia*, obra notable que integra danza, música y propuesta visual desarrollada por José María Velasco Maidana.[2] *Amerindia* llega a mí como la suma de coincidencias, experiencias y numerosas preguntas producto de la investigación que vengo realizando sobre la danza en Bolivia. *Amerindia,* representa un hito en la historia de la danza en Bolivia, pero también es una obra que encontrará sentido hasta nuestros días en una serie de reivindicaciones y legitimación del sentimiento de lo indígena en el país y en América Latina.

A pesar de la trascendencia de esta obra, aparentemente, no existe hasta la fecha un registro documentado (audiovisual o coreográfico). Frente a este límite, me aboqué al recorrido investigativo de la reconstrucción de la obra de danza fuera de la danza, recuperándola desde su contexto. Así la relectura de *Amerindia* se manifiesta como un hecho interpretativo que se realiza desde campos multidisciplinarios, desbordando la danza.

Si bien, la danza es de naturaleza efímera, considero que su archivo es capaz de otorgarnos múltiples posibilidades y podría constituirse en un documento histórico. Por ello, en el proceso de recuperación de la memoria histórica de *Amerindia* recurrí a fuentes diversas que resultaron enriquecedoras en la me-

1.Gabriela Saldias Aillón es bailarina de danza clásica y contemporánea, Directora Académica de la Escuela de Danza del Ballet Oficial de Bolivia. Estudió en el NTC American Ballet Theatre. Trabaja con arte contemporáneo, mediación cultural, así como diálogos entre arte y sociedad. Fue supervisora del área de mediación en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito.

2."Velasco Maidana. Sucre- Bolivia 1899?/1901? Artista. Figura múltiple y esencial de la cultura boliviana de los años 20 y 30: pintor, escenógrafo, coreógrafo, cineasta, pero sobre todo músico (...) creó la productora cinematográfica 'Urania Films' (...) Durante los años 40 se volcó de manera casi exclusiva a la composición y dirección de orquesta: adherido al indigenismo, escribió partituras para gran orquesta, música de cámara, coros y ballet." (Barnadas: 1124)

todología investigativa: entrevistas a bailarines, revisión bibliográfica, revisión hemerográfica en archivos de universidades y de centros especializados en arte. Este recorrido me llevó por diferentes caminos que a continuación detallo en forma de bitácora:

Hallazgos

Encuentro la primera referencia sobre *Amerindia* en el libro de Rivera[3], donde se enuncia la existencia de una obra de danza exitosa, puesta en escena en los años 40 en el Teatro Municipal de la ciudad de La Paz. Con este dato, realizo entrevista a Lauro Rodríguez[4], quien asevera la existencia de la obra.

Un segundo dato investigativo tiene que ver con la fecha de estreno de la obra. Hasta ese momento, las fuentes consultadas: Rivera, Orquesta Sinfónica Nacional, divergían acerca de la fecha del estreno nacional de *Amerindia*: Rivera cita el mes de abril de 1940 y por otra parte, la Orquesta Sinfónica Nacional data el estreno en 1942. El director de la Orquesta de Instrumentos Nativos, Cergio Prudencio refiere el estreno de la obra en Alemania en 1938 pero no otorga una fecha del estreno nacional.

Entonces consideré que si la obra fue un hito para el medio social y artístico de Bolivia, como lo asevera Rivera, ésta debía estar documentada en la prensa escrita de la época, es por esto que recurrí a fuentes hemerográficas para confirmar si se trató de un hito o de un mito. En estas fuentes encontré que la datación del estreno nacional de *Amerindia* fue el 26 de mayo de 1940. (*El Diario*, 26 de mayo de 1940:7) Empezaba así a armar el rompecabezas denominado *Amerindia* con datos reales.

La obra: *Amerindia*

Argumento

Amerindia consta de siete cuadros descritos a continuación:

Primer cuadro: Interpretado por el Khusillo, dios de la alegría y fiesta. Con el retorno del indio, el khusillo aymara revive (...) Su máscara bifronte traduce un nuevo significado, representando el pasado y futuro de una raza.

Segundo cuadro: Danza solemne (...) donde se realiza la consagración del fuego como símbolo del dios sol (...)

Tercer cuadro: Evocación a los Huakos sagrados, que dan vida a los ritos antiguos (...)

Cuarto cuadro: Danza de guerra en la que se plasma la fuerza de la raza y su espíritu.

Quinto cuadro: (...) El Khusillo y los cuidadores de llamas de las estepas andinas (...) realizan la ofrenda de una tierna llama a la diosa tierra.

Sexto cuadro: Una de las islas del Lago Titikaka resguarda el templo de la Diosa Koaty. (...) Sin embargo, hubo un romance entre Khory Wara sacerdotisa de piel blanca y ojos de cielo y (...) del poeta Yara Wiko. La fuerte pasión de este amor sacrílego fue castigada por los sacerdotes indios.

Séptimo cuadro: Como fin a esta evocación, el dios Khusillo reaparece. Solemne, muestra la otra cara, la del futuro de la raza. Representando aspectos de la vida contemporánea.

(*El Diario*, 25 de mayo 1940:2)

3. Rivera: El ballet en Bolivia

4. Lauro Rodríguez es maestro de danza clásica y folklórica, coreógrafo y fundador de diversos estudios de danza en el país.

Hoja de ruta

Amerindia de José María Velasco Maidana se estrena el 26 de mayo de 1940 en el Teatro Municipal "Alberto Saavedra Pérez" consiguiendo un éxito total, convirtiéndose en un hito de la producción artística boliviana:

El maestro Velasco Maidana, dirigiendo sus propias obras dominó plenamente a su auditorio, lo que le hizo objeto de ovación pocas veces presenciada en La Paz, donde parece que hay hielo en los corazones y profunda desconfianza para todo lo que germina en el medio. Pero el hielo estaba roto y se había producido el milagro de conmover. (*El Diario*, 27 de mayo de 1940:5)

El periódico *El Diario* del 25 de mayo de 1940, narra que el inicio de la obra remonta a 1937. Año en el que Velasco Maidana se encuentra en Buenos Aires contratado por la estación de radio "El Mundo". En ese tiempo, bajo su dirección la Orquesta Sinfónica interpreta algunas de sus obras, mismas que son radiadas y que posteriormente lo conducirían a Europa. Producto de esta experiencia, el autor recibe una invitación del Departamento de Propaganda de Alemania, emprendiendo su viaje en marzo de 1938, contratado por nueve meses por la estación alemana de ondas cortas. Motivado por esta situación, Velasco decide presentar el ballet *Amerindia*, concluido dos años atrás (1936) pero que por razones económicas no encontraba curso.

A este objeto se realizó una consulta al Departamento de Propaganda del Reich; (...) Realizados los presupuestos de gastos, se llegó al resultado de que era necesario cubrir la suma de R.M.10.000 para sólo gastos de decorados y trajes. En estas circunstancias Velasco Maidana se dirigió al General Don Julio Sanjinés, en ese entonces Ministro de Bolivia en Alemania (...) mediante este diplomático, el autor pidió ayuda al señor Simón Patiño, quien (...) hizo entrega al General Sanjinés de R.M. 3.000. Sobre esta base; el Departamento de Propaganda de Alemania, completó la cantidad que faltaba y es más, ayudó a su autor concediéndole la Orquesta de la Ópera, el cuerpo de baile de Deutsche Tanzbuehne y como alto honor el teatro de la Academia Superior de Música. (*El Diario*, 25 de mayo de 1940: 2)

Tras tres meses de ensayos, *Amerindia* de Velasco Maidana se presenta con éxito el 6 de diciembre de 1938 en el Theatersaal del Hochchule fur Musik de Berlín. La obra posteriormente pasará al Teatro Des Volkes y se programa en la gira del curso de danza de la Tanzbhnle de septiembre de 1939, al igual que el trato con la empresa Ray Ventura para la puesta en escena en la sala Payel de París el mismo año, ambos proyectos quedaron sin efecto a causa del conflicto europeo de la Primera Guerra Mundial.

Velasco Maidana retorna a Bolivia en julio de 1939. Un mes más tarde Antonia Zalles de Cariaga, presidenta de la Sociedad Cruz Roja Boliviana, se reúne con Velasco Maidana para estudiar la posibilidad de la puesta en escena de *Amerindia* en el territorio nacional. Finalmente esta idea se concreta y en diciembre de 1940 se inician los ensayos. Por los requerimientos propios de la obra, Velasco Maidana funda la Orquesta Nacional de Conciertos, predecesora de la actual Orquesta Sinfónica Nacional y junto a ésta, se desarrolla un cuerpo de baile cuna del Ballet Oficial Bolivia.

El cuerpo de baile de la obra *Amerindia* es conformado por el grupo de bailarinas de la Academia de Valentina Romanoff y personas afines a la danza. Cabe destacar la relevancia de la figura de Romanoff como pionera de la danza en Bolivia, donde funda y dirige la Escuela de Danza Moderna:

...fue la introductora de la danza moderna en Bolivia, en 1938...Martha Graham, genial coreógrafa y bailarina norteamericana, (...) fue profesora de la señora Valentina Romanoff de Montenegro, en Nueva York. (*La Razón*, 20 de octubre de 1948:11)

Según reporta *El Diario*, fueron intérpretes de la obra: Yolanda Bedregal, Leonor Losa, Nilda y Margarita Núñez del Prado, Graciela Urquidi, Klary Grainer, Nora Bedregal, Lilia Ocampo, Ada Elguero, Marta Paz, Angélica Cármano, Nena Velasco Castillo. (*El Diario*, 27 de mayo 1940:5)

También en *El Ballet en Bolivia*, Rivera anota:

Como solistas de la obra, contrataron a Andrés Remiszewsky bailarín del Conservatorio Nacional de Buenos Aires y Klary Greiner, primera bailarina del Teatro Imperial de Viena. La artista además apoyaba al cuerpo de baile en el desarrollo técnico del ballet, práctica hasta ese entonces poco conocida en Bolivia. (Rivera: 183-184)

Para inicios del mes de mayo, en La Paz, Bolivia, se genera gran difusión y expectativa en torno a la obra de Velasco Maidana, resaltando el éxito obtenido en Alemania. A pesar de no haber concluido los arreglos del Teatro Municipal, el 26 de mayo de 1940 se estrena *Amerindia.*

El triunfo de Velasco Maidana es evidente, presentándose en múltiples ocasiones en la ciudad de La Paz. Por la alta demanda, se habilitaron funciones de bajo costo. Se impulsa la idea de una gira nacional, solicitando a instancias gubernamentales la difusión de la obra. Esta pieza, para algunos críticos, traducía el espíritu nacionalista de la época.

Retrato íntimo

La búsqueda continua de este tema, me llevó a encontrar un elemento que a mi parecer nos da un retrato íntimo de la experiencia de la obra y que también nos devela las características sociales de la época: Yolanda Bedregal, intérprete del cuerpo de baile, escribirá en Ensayos – Ensayos II:

Valentina Romanoff no 'amaestraba' a las alumnas; les enseñaba a moverse armoniosamente y cuando ella bailaba sola lo hacía con gracia y distinción. Acudieron a su escuela niñas de diplomacia y sociedad, con lo que definitivamente quedó anulado ese temor a que 'gente bien' se dedicara a bailar en tablas. A base del grupo que preparó Valentina Romanoff pudo realizarse el Ballet 'Amerindia' de Velasco Maidana, que batió record en presentaciones. En Sucre a pesar de que algunas señoras se resistían a acudir a un espectáculo en que se lucían piernas desnudas, se tuvo tres veces teatro repleto. En Potosí, centro esencialmente artístico, el éxito fue sin restricciones, lo mismo que en Oruro y Cochabamba. En La Paz no se dio el ballet menos de diez veces. La mayoría de las bailarinas eran alumnas de Valentina. De no haber habido el grupo básico entrenado, difícil hubiera sido conseguir el éxito de "Amerindia". Lástima que fue primera y última tentativa de Velasco en esta materia en Bolivia. (Bedregal: 123-126)

Trasfondo social y político de la obra

A medida que la investigación iba desarrollándose, nuevos elementos se iban decantando. Una de las ideas de mayor relevancia en este recorrido es la implicancia social de la obra. La puesta en valor de *Amerindia* debía consistir también en una relectura de la obra desde diversas perspectivas: social, política, económica y artística. Así por ejemplo, para comprender *Amerindia*, es preciso recordar que la etnicidad atraviesa la historia de Bolivia y que el discurso de Velasco Maidana se inscribe dentro del movimiento indigenista de las artes, por lo que "lo indígena" en su obra tiene un carácter central con un fin reivindicativo a partir de la discusión sobre nación y la integración nacional, vigente en aquellos años en nuestro continente. Al respecto, Favre dirá: "El indigenismo se presenta como una interrogación sobre lo indio por los no indios, en función de las preocupaciones de estos últimos" (Favre en *Zapata*: 123).

También un punto común al indigenismo es la noción de indoamericanismo. Para Torres, la palabra Indoamérica se centra "en la presencia del indio como índice y factor de la política y la historia" (Torres: 207), el que podría percibirse en su forma primaria desde dos fuentes lingüísticas: la primera alude a lo *indio* como una generalidad de lo latinoamericano, y la segunda, en la expresión *indígena* como sinónimo de *indio*, por lo que se trataría de un modelo teórico-pragmático sujeto a nociones de raza y geografía. (Torres: 208)

El indoamericanismo se plantea como una proyección de futuro, como un discurso revolucionario y metafórico, expresiones como: "el tiempo nuevo" o "la nueva conciencia de las juventudes de este continente" son ilustrativas de esta corriente, que traducen una afirmación de la alteridad americana que cuestiona el etnocentrismo basado en el paradigma europeo.

Velasco Maidana habría abrazado estas ideas y las volcó en su producción artística. La revisión bibliográfica me llevó a otro dato investigativo: algunos intérpretes de la obra *Amerindia* (Yolanda Bedregal y las hermanas Núñez del Prado), habían participado activamente de la Escuela Ayllu - Warisata[5], que es la mayor experiencia revolucionaria que Bolivia produjo en el campo de la educación. Warisata plantea la liberación del indio de la servidumbre feudal y a la vez, la recuperación de su espacio de voz, de decisión y de pensamiento.

En este contexto social, histórico y político, toma sentido la dedicatoria de Velasco Maidana:

'Amerindia' constituye hoy un bello sueño que hace vislumbrar el futuro grandioso de América. Del pasado, rico en tradiciones y del futuro que es la puerta abierta para las más estupendas conquistas de cultura que realice el nuevo indio del mañana, espero de la juventud de mi tierra, del corazón de esta América India, toda la pujanza de la raza que sabrá encaminarla hacia sus grandes destinos. De aquí, que mi Amerindia, esta obra es juventud, vaya dedicada a ellos, en el entendimiento que el sueño de un artista sabrá arraigar profundamente en la nueva conciencia de las juventudes de este Continente, creando para un futuro no lejano, la Amerindia de los nuevos tiempos. (El Diario, 25 de mayo 1940: 1)

5. Fundada en 1931 por Avelino Siñani y Elizardo Pérez.

Bibliografía

Barnadas, Josep. (2002). Diccionario histórico de Bolivia. Sucre. Grupo de Estudios Históricos.

Bedregal, Yolanda. (2009). "Danza moderna: Valentina Romanoff". En Ensayos- Ensayo II. Obra completa de Yolanda Bedregal. La Paz. Plural Editores.

Rivera, María Teresa. (2003). El ballet en Bolivia. Madrid. Música Mundana Maqueda, S.L.

Zapata, Francisco. (1997 [1990]). Ideología y política en América Latina. México D.F. El Colegio de México.

Torres, Luis Arturo. (2009 [2004]). "La semántica política de Indoamérica 1918 – 1941". En Aimer Granado y Carlos Marichal. Construcción de las identidades latinoamericanas: Ensayos de historia intelectual, siglos XIX y XX. México D.F. El Colegio de México.

Salazar, Carlos. (2005). Gesta y fotografía. Historia de Warisata en imágenes. La Paz. La Zarsa Ediciones.

Artículos de prensa impresos

El Diario (19 de abril 1940). Una vez más las dificultades impiden el estreno del ballet "Amerindia". P.12.

— (20 de abril 1940). No está concluido aún el teatro"16 de julio" lo que impidió estrenarlo. P.7.

— (22 de mayo 1940) "Amerindia" el notable ballet de Velasco Maidana será estrenado el sábado Pxmo. p.7.

— (25 de mayo 1940) Será un gran acontecimiento artístico la representación de "Amerindia" el ballet de J.M. Velasco Maidana que se efectuará mañana en el Mpal. P1-2.

— (26 de mayo 1940) Esta noche se exhibirá por primer vez en La Paz, el notable ballet "Amerindia" original del Prof. J.M. Velasco Maidana p.7.

— (27 de mayo 1940) Fue todo un acontecimiento la primera presentación de "Amerindia" soberbio espectáculo que ofreció V. Maidana. P.5.

— (30 de mayo 1940) Amerindia p.5.

— (01 de junio 1940) "Amerindia" se presentará mañana en el Municipal en función vermouth. P.7.

— (04 de junio 1940) Con rebaja de precios se repetirá el ballet "Amerindia" en el Municipal. P.4

— (07 de junio 1940) En el Municipal. P.5.

La Razón (20 de octubre 1948) Escuela de Danza Moderna. P.11.

Entrevistas personales

Entrevista a Lauro Rodríguez, febrero del 2017, La Paz, Bolivia.

Sitios web

Blanco, Elías (20 de enero 2017) José María Velasco Maidana. Recuperado de http://elias-blanco.blogspot.com/2012/05/jose-maria-velasco-maidana.html

Prudencio, Cergio (23 enero 2017) El retorno circular de Velasco Maidana. Recuperado de http://www.latinoamerica-musica.net/pdf/sitio-VelascoMaidana.pdf

Orquesta Sinfónica Nacional (17 de febrero del 2017) Acerca de nosotros. Recuperado de http://www.sinfonicabolivia.org/Acerca%20de%20Nosotros.htm

todo un acontecimiento artístico la primera presentación de
merindia", soberbio espectáculo que ofreció anoche V. Maidana

Es indispensable que las autoridades nacionales subvencionen al notable compositor para que su obra sea conocida en todo el país, porque traduce los anhelos de superación del espíritu boliviano.

COMENTARIOS

UN GRAN ARTISTA AL AGUA

Graves normas establece para el magisterio el ministro del ramo

Campaña por el abaratamiento de los artículos de primera necesidad

SOBRE ESTABILIZACION MONETARIA HABLARA FRANKLIN ANTEZANA P.

En el salón del Ministerio de Educación Pública

Foto Nº 55.- INTELECTUALES Y ARTISTAS.- *Aquí vemos a un notable conjunto de admiradores y amigos de Warisata. De derecha a izquierda: el pintor y escultor Manuel Fuentes Lira; el escritor Gustavo Navarro (Tristán Marof); la escultora Marina Núñez del Prado, la orfebre Nilda Núñez del Prado; el escritor Gonzalo Bedregal; Chocha Navarro, esposa de Marof; sentado, Carlos Salazar. La ocasión: el carnaval de 1939.*

LAURA EDITH ORTIZ RODRÍGUEZ
Universidad Veracruzana

MEMORIA DE UN PROCESO CREATIVO: *AQUÍ*

Palabras clave: Proceso creativo, memoria, práctica escénica, registro, investigación, reflexión, danza, práctica, experiencia, información, creativo, creación.

Cuando Gilles Deleuze (1987) asegura en la conferencia "¿Qué es el acto de creación?" que: "Los únicos capaces de efectivamente de reflexionar sobre cine, son los cineastas, o los críticos de cine o los que aman el cine" (Deleuze, en red), me invita a pensar en la importancia que tiene el hecho de que los bailarines, coreógrafos, maestros, críticos o simplemente aquellos que amamos y gozamos la danza, somos los más indicados para reflexionar acerca de ella.

Esta fue una de las razones por las cuales realicé una investigación documental donde, como bailarina, decidí registrar, reflexionar y exponer el proceso creativo que viví durante la construcción y presentación pública de la coreografía de Francisco Córdova Azuela titulada *Aquí*, la cual se realizó como montaje de graduación de la Licenciatura en Artes Escénicas con Línea Terminal en Danza Contemporánea, en la Universidad Autónoma de Querétaro, presentada en junio de 2016.

Aunque suene reiterativo, nunca está por demás insistir en la importancia de la teorización en la danza, esto como objetivo más pretencioso, pero podemos empezar por tener registros escritos sobre nuestros procesos, de la información que como cuerpos poseemos y proyectamos en el movimiento, pero que a su vez podemos hacer trascender a partir de la escritura.

La realización de bitácoras e investigaciones durante los procesos creativos, son una gran herramienta guía, tanto para la construcción de la obra como para el aterrizaje de ideas e inquietudes. Me parece importante que estos documentos, además de que sirvan como registro, sean organizados y compilados en un trabajo escrito que muestre cómo se dio dicho proceso.

Generalmente, el producto que se presenta ante los espectadores es sólo el escénico y pocas veces publicamos el registro de las experiencias que desembocan en ese resultado. Pero incluso cuando no se tenga la intención de hacer pública esta parte del proceso que es tan íntima y personal, yo haría una invitación al creador/intérprete de permitirse vivir otro tipo de proceso creativo al asentar y organizar

las experiencias vividas para poder proyectar su trabajo de diferente manera.

Sin embargo, siempre hay que tener en cuenta que, como dice Rodríguez: "Los sistemas y métodos deben estar al servicio de las personas, y deben ser herramientas que se puedan variar, cambiar, abandonar, sustituir, en ningún caso utilizarlos como dogmas de fe". (Rodríguez, 2015, p.157).

La memoria que realicé permite conocer la obra *Aquí,* no sólo como resultado, sino como un conjunto de experiencias y referentes teóricos confluidos en la práctica artística. Lo que yo deseaba expresar, a partir de ella, era mi contacto directo con una vivencia y que, a través del registro y la descripción, se mostrara un saber sobre la vivencia misma. Buscaba escribir una memoria sosteniendo lo que Catalina describe de un estudio fenomenológico, que: "los sujetos y su manera de ver el mundo, el significado que éstos atribuyen a los fenómenos de estudio, es lo que constituye ***la realidad*** y lo que es importante estudiar. El contexto del estudio cobra especial importancia en tanto se considera que un fenómeno social se produce en una situación y un medio específico, con características únicas." (Denman, 2000, p.34). También porque la memoria es una forma de resistencia al olvido y, según Mendoza (2005), es una estrategia para preservar la experiencia vivida que una parte de la sociedad presenció o protagonizó, y que permite archivar dicho suceso, lo cual contribuye al no olvido de la humanidad.

Para realizarla, fue necesario un abordaje cualitativo que me permitiera reunir la información que necesitaría para elaborar el trabajo y darle un tratamiento acorde con las preguntas que me planteaba de inicio, por ejemplo: ¿Cómo describir una experiencia tan subjetiva como la de mi formación? ¿De qué manera transmitirla? ¿Es posible generar un saber para los demás a partir de esa transmisión subjetiva?

Frente a un abanico de posibilidades técnicas para llevarlo a cabo (estudio etnográfico, historia de vida, estudio de casos) consideré que un trabajo de corte fenomenológico era lo apropiado y que una memoria podía ser el vehículo adecuado para presentarlo, pues ésta "...es la descripción de una experiencia realizada en actividades de campo, diseño de una investigación, desarrollo de proyectos, que incluyen la explicación y discusión teórico-metodológica, así como las técnicas aplicadas y los resultados obtenidos." (Universidad Veracruzana, Facultad de Pedagogía, Área de Investigación, 2003-2005 Sitio web: www.uv.mx/pedagogia/files/2013/01/Modalidades-de-Titulacion.doc)

Y tiene como características las siguientes:

__Es un trabajo elaborado a partir de una experiencia significativa, relacionada con su formación en el servicio social.

__Debe vincular la teoría con la práctica.

__La información requiere de un análisis sistemático que cuente con datos significativos para la elaboración del documento.

Lo cual se apegaba a mis propósitos, dado que la rigurosidad metodológica es radicalmente distinta a la que podría esperarse de un trabajo de corte positivista cuya intención es acercarse a la realidad de una forma objetiva posicionándose, por una parte el objeto de estudio y por otra quién lo va a investigar. En este caso mi subjetividad está completamente implicada en el proceso; es más, es ella misma el objeto que se está abordando. Mi condición como bailarina me posicionaba como fuente de información frente a la investigación teórica pero también en la creación escénica.

Organicé esta memoria en cuatro partes: la primera fue la metodología, donde explico por qué escogí dicha modalidad; la segunda se refiere a la investigación documental acerca de la metodología del coreógrafo; En la tercera presento la ficha técnica y descripción de la obra, y la cuarta contiene el recuento de la experiencia del proceso creativo. El proceso creativo se encuentra dividido en tres partes: **entrenamiento**, donde describo el lenguaje y cómo se aplica la metodología *Cuerpo- Acción/Movimiento-Relación*; **proceso creativo**, que está más enfo-

cado a la parte de creación y de montaje, la cual también está sustentada en la misma metodología. Por último, la **descripción de las funciones**, donde se narra cómo fue dicha experiencia, el resultado de la práctica escénica.

Aquí es una coreografía con elementos de teatro físico, dirigida por el coreógrafo mexicano Francisco Córdova Azuela, realizada durante el periodo escolar enero-junio de 2016 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Esta obra se realizó durante la experiencia educativa "Actividad Integradora de Conocimiento: Ensayo y Puesta en Escena", con motivo del montaje que para graduarse llevaron a cabo las quince integrantes de la generación 2012-2016 de la Licenciatura de Artes Escénicas, con línea terminal en Danza Contemporánea.

En todo el proceso creativo de la obra *Aquí*, articulamos el conocimiento teórico y práctico. El coreógrafo nos propuso su metodología de trabajo llamada: *Cuerpo-Acción/Movimiento-Relación*, la cual explora de manera práctica desde hace 10 años y que desarrolló como tema de investigación para la tesis con la cual obtuvo su título de maestría, donde analiza los conceptos de *acción* desde diferentes teóricos del teatro y la danza como Stanislavski, Grotowski, Laban, Barba, entre otros. Esto nos abrió la puerta a conocer más a fondo su propuesta y a los autores en los que respalda su trabajo teórico. Esta metodología fue generadora de la investigación de movimiento reflejado en el lenguaje de la obra, por lo que proyecta su propuesta teórica de manera integral en su trabajo práctico.

Cuerpo-Acción/Movimiento-Relación propone un entrenamiento físico basado en la construcción de acciones físicas a partir de las cuales se crea un lenguaje. Esto quiere decir que no sólo brinda elementos técnicos y formativos para lograr las destrezas que propone dicho lenguaje, sino que también es un medio para la creación de acciones propias con las cuales emitir un discurso personal.

Durante el montaje, participamos de manera activa en la creación de material coreográfico y de propuestas para las escenas, material que Córdova adecuó y organizó para darle sentido. Es por esto que él mismo nos denominó intérpretes/creadoras. Siendo nosotras productoras de lo que él llamaba "gérmenes de movimiento" a partir de nuestra experiencia de vida. El documento, la fuente de información a partir de la cual se dio la investigación y el laboratorio de movimiento eran nuestros cuerpos con su historia. De la misma forma fue mi cuerpo y mi experiencia la fuente de información para la investigación documental que decidí realizar.

El resultado de este proceso creativo fue una obra de 55 minutos la cual fue presentada en el Teatro de la Ciudad de Querétaro en junio de 2016, y la sinopsis escrita por el coreógrafo es la siguiente:

AQUÍ es un proceso/laboratorio escénico que expresa el lugar u ocasión en que sucede algo memorable o caótico. La manera en que vivimos, lo que nos define y conforma, es sólo nuestra propuesta de vivir en un momento que se redefine siempre. Quienes somos, lo que hacemos o donde estamos. Todo aquello que nos señala el lugar en que se halla el que habla. Todo lo que nos denota indeterminadamente varios lugares. *Aquí* es un lugar y puede ser cualquier otro... *Aquí* es verbo cuando nos modifican... "Nosotros nunca..." *In memorian* +Nadia Vera".

En cuanto a los resultados de mi investigación con respecto a este proceso creativo fue que para el bailarín, el conocimiento teórico es igual de sustancial que el técnico, pues si bien este último es muy importante y es lo que se ve en escena, cuando va afianzado de un fundamento teórico, lo ayuda a que su trabajo sea más contundente. Lo cual para mí fue muy evidente al trabajar con Francisco, pues tiene un gran dominio de su metodología, los referentes teóricos le dan peso a su propuesta, la cual no sólo está basada en ellos sino que también parte de su formación dancística y su vivencia personal y profesional.

Esto me lleva a citar a Stanislavski cuando decía: "Crea tu propio método. No dependas servilmente del mío. Inventate algo que a ti te funcione" (Stanislavski, s/a citado por Richards, 2005, p. 5). Esto es lo que Francisco refleja en su propuesta metodológica y que a su vez invita a cada intérprete/creador a buscar sus propias herramientas y organizar las que ya tienen, de manera que cada uno de nosotros vayamos trabajando en una metodología propia con la cual nos sintamos a gusto y que nos permita seguir evolucionando como artistas. Me atrevería a decir que las metodologías, específicamente en las artes, no están determinadas como absolutas pues a lo largo de la constante

experimentación y en la búsqueda de nuevas formas de abordar las diferentes inquietudes éstas se van modificando. Un claro ejemplo de esto son Grotowski y Stanislavski, quienes a lo largo de su carrera fueron evolucionando en cuanto a propuestas metodológicas, lo cual se ve reflejado en su propuesta escénica y teórica a la vez.

Todas estas reflexiones me llevan a reiterar la importancia de efectuar relaciones de manera recíproca entre el quehacer dancístico y el quehacer teórico, puesto que el dejar constancia, llevar un registro de nuestros procesos y a la vez poderlos compartir, permiten que otras personas lo conozcan y puedan tener nuevas herramientas para crear y dirigir sus propios procesos. Además, si bien los instantes efímeros que nos regala la danza son una realidad que no puede ser contenida en palabras, el registrarla nos permite crear al menos una pequeña re-

sistencia hacia el olvido: "*Aquí* es un instante, y a través de esta memoria, ese instante puede existir siempre." (Ortiz, 2016, p.6).

Fuentes de consulta

Barthes, R. (2004). Roland Barthes. Barcelona: Paidós.

Dallal, A. (1988). Cómo acercarse a la danza. México: Editorial Plaza y Janés y/o Plaza y

Valdés, S.A.

Dalmau, J. & Górriz, L. (2013). ¨La problemática interdisciplinar en las artes. ¿Son disciplinas los distintos modos de hacer?¨ Marzo 25, 2016, de Universidad de Barcelona Sitio web: http://www.ub.edu/escult/Water/w- 27/ON%20THE%20W@TERFRONT%20N%2027.pdf

Córdova, F. (2013). ¨Cuerpo-Acción/Movimiento-Relación¨. Febrero 14, 2016 de Técnicas de Movimiento Sitio web: http://www.tecnicasdemovimiento.com/info

Deleuze, G. (2012). ¿Qué es el acto de creación? Agosto 3, 2016, de Estafeta Sitio web: http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.mx/2012/03/gilles-deleuze-que-es-el-acto-de.html Denman, C. & Haro, J. (2000). ¨Por los rincones. Antología de métodos cualitativos en la investigación social¨. Julio 23, 2016, de El Colegio de Sonora Sitio web: http://lanic.utexas.edu/project/etext/colson/23/23_r7.pdf

Goya, J. (1798). ¨El arte poética¨. Febrero 15, 2016, de Literatura y contenidos seleccionados Sitio web: http://www.apocatastasis.com/poetica-arte-aristoteles-tragedia-comedia.php

Grotowski, J. (1970). Hacia un teatro pobre. México: Siglo XXI.

Hernández, K. (2009). ¨El método historia de vida: alcances y potencialidades¨. Agosto 3, 2016, de Gestiopolis Sitio web: http://www.gestiopolis.com/el-metodo-historia-de-vida-alcances-y-potencialidades/

Janesick, V. (2000). ¨La danza del diseño de la investigación cualitativa: metáfora, metodolatría y significado¨. En ¨Por los rincones. Antología de métodos cualitativos en la investigación social¨. Julio 23, 2016, de El Colegio de Sonora Sitio web: http://www.fts.uner.edu.ar/catedras03/tfoi/2011/Metafora_Janesick.pdf

Laban, R. (1991). Danza educativa moderna. México: Editorial Paidós.

Mendoza, J. (2005). ¨Exordio a la memoria colectiva y el olvido social¨. Agosto 20, 2016, de Agosto 14, 2016, de Revistes Catalanes amb Accés Obert Sitio web: http://www.raco.cat/index.php/Athenea/article/viewFile/39149/39011

Orgaz, M. (2016). ¨El método Stanislavski¨. Agosto 03, 2016, de REDTEATRAL Sitio web: http://www.redteatral.net/noticias-el-m-todo-stanislavski-118

Ortiz, L. (2016). Proceso creativo de la coreografía: AQUÍ (Memoria). Universidad Veracruzana. Xalapa, Veracruz, México.

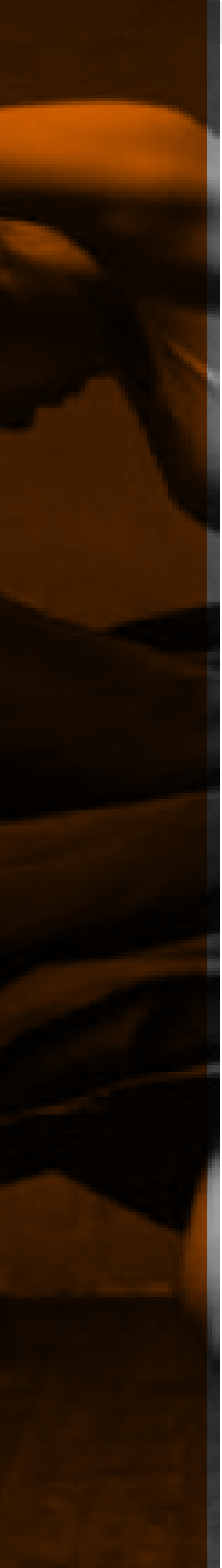
Pérez, M. (S/A). ¨El instrumento del intérprete en la danza: El cuerpo como medio de expresión y comunicación escénica¨. Julio 27, 2016, de Dialnet Sitio web: ElInstrumentoDelInterpreteEnLaDanza-3127760.pdf

Richards, T. (2005). Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas. Barcelona: Alba Editorial.

Ricoeur, P. (2004) La memoria, la historia, el olvido. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez, A. (2015). ¨El teatro de Jerzy Grotowski: Liturgia del apocalípsis¨. Junio 13, 2016, de Digitum Biblioteca Universitaria Sitio web: https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/48118/1/TESIS%20AURELIO%20c on%20i%20%20latina.pdfdenma

Stanislavski, K. (2009). El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Barcelona: Alba.



MESA 2

TERRITORIALIDAD/DESTERRITORIALIDAD EN EL PENSAMIENTO COREOGRÁFICO

Ruth María Canseco Cervantes: (Escuela Nacional de Danza Folklórica del INBA. México). *La apropiación como estrategia discursiva en la danza escénica y su aproximación al plagio*. Su trabajo personal de creación y recreación en la danza tradicional o folklórica en construcción y solidificación comienza desde el año 1984. Su propuesta coreográfica se ha centrado en la experimentación vivencial del fenómeno estético, fundamentalmente en el ámbito de la improvisación dancística. Directora, bailarina y coreógrafa de la compañía Son de Tierra y Luna desde el año 2006.

María Blanca Araceli Ramírez Gil y Jorge Isaac Lozada: (Instituto Superior de Artes Escénicas Nandehui Xalapa. Veracruz, México). *Nuevos senderos en la recepción cultural y representación coreográfica del son jarocho.*

María Blanca Araceli Ramírez Gil: Coreógrafa, bailarina y gestora cultural, su carrera la desarrolló en el Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, bajo la dirección del maestro Miguel Vélez Arceo. Fundadora del Instituto Educacional de la Danza Nandehui A.C., directora general de la Compañía "Jóvenes Zapateadores" y del Festival "Doña Elena CoraSon de Tlacotalpan"; Coordinadora General del Festival Folklórico de Veracruz Miguel Vélez. Comité Nacional de la Red de Festivales de Danza.

Jorge Isaac Lozada: Cuenta con estudios profesionales en antropología social y maestría en filosofía en la Universidad Veracruzana. Interesado en los procesos de construcción simbólica de las tradiciones, su interés gira en torno a la significación e interpretación de la otredad y el arte popular.

Rosa Elena Crawford Guzmán y Jhoan David Asprilla Moreno: (Universidad de Magdalena, Colombia). *Blanco y negro, norte y sur de Colombia: Bailarines afligidos.*

Rosa Elena Crawford Guzmán: Estudiante de Ingeniería Agronómica de la Universidad del Magdalena, artista de alto rendimiento (bailarina de danzas folklóricas), campeona nacional de bailes por pareja, gestor cultural del departamento del Magdalena, Colombia.

Jhoan David Asprilla Moreno: Estudiante de Ingeniería Agronómica de la Universidad del Magdalena, artista de alto rendimiento (bailarín de joropo), campeón nacional de bailes por pareja, gestor cultural del departamento de Guaviare, Colombia.

Juan Carlos Palma Velasco: (Escuela Nacional de Danza Folklórica del INBA. México). *Traducción, apropiación y trasplante. Una mirada reflexiva al cuerpo en la práctica de la danza folklórica*. Licenciado en Danza por la Escuela Nacional de Danza Folklórica y candidato al grado de Maestro en Investigación de la Danza por el CENIDID "José Limón" del INBA. Especialista en el sistema "Language of Dance (LOD)" por el Language of Dance Centre, Reino Unido. Docente de la Escuela Nacional de Danza Folklórica del INBA. Beneficiario del programa Creadores Escénicos 2016-2017 del FONCA.

MARÍA BLANCA ARACELI RAMÍREZ GIL **Y JORGE ISAAC** LOZADA SOSA

Instituto Superior de Artes Escénicas Nandehui Xalapa

NUEVOS SENDEROS EN LA RECEPCIÓN CULTURAL Y REPRESENTACIÓN COREOGRÁFICA DEL SON JAROCHO

El presente escrito es producto de un encuentro que nos ha llevado por diversos rumbos, concretando nuestro interés en la reflexión sobre la fusión en la danza escénica popular mexicana, concretamente aquella que se realiza desde el son jarocho. El resultado es un encuentro dialógico que, no obstante, no se limita a la identificación de puntos de convergencia en un intento hermenéutico de hacer coincidir nuestros puntos de vista, sino que busca avanzar de modo crítico hacia un planteamiento para el trabajo ligado al desarrollo artístico de los proyectos vinculados a nuestra institución educativa.

Realizamos primeramente una descripción sucinta de las características generales de esta manifestación cultural y su desarrollo histórico, para pasar posteriormente a un análisis de la evolución escénica y su correspondencia con una visión estética inclusiva de la diversidad, que parta del reconocimiento de la subjetividad involucrada en todo acto creativo y la reconversión de los límites de la experiencia corporal escénica en la danza folklórica.

La música del son jarocho posee una estructura compleja de significaciones culturales y valores estéticos, al tiempo que es un mecanismo de cohesión social en el ámbito identitario del Sotavento, zona costera del sur de Veracruz. Lleva aparejada una revaloración de lo propio de un territorio que, en términos de Joaquín González, constituye una región ontológica, lo que implica una estructura en las relaciones de sentido que proporciona al individuo un plexo de significaciones sobre el modo de contextualizarse en el mundo, la recepción de los discursos sociales identitarios.

Entendiendo por estética, a la manera de Jacques Ranciere, un "régimen de identificación específico del arte", un conjunto de reglas y normas que hacen posibles puntos comunes en la representación del conjunto de percepciones ligadas a una experiencia de lo colectivo desde el nivel de lo cotidiano, podemos asegurar que existe una estructura de significaciones característica asociada a los valores culturales de esta región que se han construido históricamente y que de modo notable de plasma en la música y danza jarocha, digna de la atención de la producción escénica. Nuestro trabajo de reflexión ha buscado, pues, definir las normas de la práctica artística del son jarocho, partiendo desde el nivel de su constitución histórica y los usos sociales que de él se efectúan.

Esta tradición musical tiende sus raíces desde la época colonial, cuando se desarrolla una mezcla cultural propia a partir de la introducción de elementos artísticos de diversas latitudes: instrumentos de cuerda, el ritmo del fandango y la contradanza, la lírica del verso español, los ritmos sincopados y la percusión realizada por la población afromestiza, así como los símbolos de la cosmovisión indígena de las etnias del sur de Veracruz. La convergencia de elementos amalgamó el característico tenor inclusivo de esta práctica, que desde su momento de origen se efectúa en torno a una tarima, donde músicos y bailarines participan de modo libre, sin otro requisito que el conocer las estructuras básicas de ejecución. El son jarocho adquirió tal arraigo que se consolidó como elemento de una identidad vinculada al territorio durante el siglo pasado.

Las representaciones escénicas surgen en el seno de una política nacionalista que promovía una concepción del performance folklórico como vínculo entre tradiciones. Se proponía así una estetización de la política cultural, estableciendo esquemas de caracterización de los principales ejes de la producción musical y dancística, lo que propició, debe reconocerse, un valioso encuentro entre las distintas tradiciones mexicanas. La creación del Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández en el año 1952 es el parteaguas de la puesta en escena del son jarocho. El trabajo de esta compañía estructuró un modelo coreográfico que fue emulado en numerosas ocasiones sin recurrir al acercamiento a la tradición popular del Sotavento. La distancia que se abre por la mera recepción de un esquema representacional desligado de los usos culturales a los que refiere, fue motivo de incomodidad en la región y, al mismo tiempo, el aliciente para desarrollar una nueva defensa del arte en sentido popular.

Un segundo momento de gran relevancia es el resurgimiento de la tradición musical en los años 80, cuando se fundan los Encuentros de Jaraneros en Tlacotalpan (hoy extendidos por todo el Sotavento), donde se buscaba reconocer habilidades y estilos. En torno a los encuentros se crea el movimiento jaranero por parte de intérpretes ligados a la ejecución en sus formas populares, oponiéndose en el discurso cada vez más a la escénica de la danza folklórica. Estos agentes de la defensa del arte local se confrontaron a su vez con la diversificación de la música en un claro movimiento hacia el interior de su visión identitaria, ocasionando un alejamiento entre la raíz comunitaria y son jarocho "comercial", sesgo que ahora busca resarcirse.

Los años venideros representarán la apertura hacia nuevas dinámicas creativas y en la proyección de este género que, si bien había experimentado la puesta en práctica de algunas exploraciones escénicas principalmente por el ballet de la Universidad Veracruzana de Miguel Vélez Arceo, tras el estreno del espectáculo *Jarocho* en 2004 encuentran un hito de la fusión experimental que recoge elementos tradicionales y los articula con una visión renovada de los contactos culturales. Estando a cargo de Ernesto Luna, la coreografía del espectáculo dirigido por Richard O'Neal, *Jarocho* modifica la visión creativa del coreógrafo tradicional de este estilo, que siguiendo una pauta de ruptura con respecto a las creaciones que la precedieron a la manera contemporánea, introdujo en el proceso creativo la innovación a partir de la fusión de elementos eclécticos en la búsqueda de motivos coreográficos.

Desde la experiencia cultural de primera fuente que coreográficamente Ernesto Luna plasmó en secuencias rítmicas, comenzó una experimentación que en el nivel regional implicó una apertura al diálogo, marcado en ese momento por una proliferación de las propuestas posmodernas del retorno a lo local a partir de una fusión de horizontes escénicos. Esta proyección dio impulso a su vez a la formación de la compañía Jóvenes Zapateadores, cuyo trabajo escénico se ha nutrido de las presentes reflexiones. Asimismo, la coyuntura con la exploración musical de grupos que experimentaban desde la fusión permitió un nuevo diálogo con los actores populares. Surge así la fusión folklórica del son jarocho como medio para la exploración, misma que proponemos mantener bajo el principio de una necesaria reflexión en torno a los nuevos rumbos del análisis estético, la práctica desterritorializada de la expresión dancística y musical, así como la comprensión del proceso creativo desde el lenguaje y la corporalidad de la experiencia artística.

Ahora bien, hemos distinguido tres ejes culturales que estructuran la totalidad de los elementos estéticos de la tradición jarocha; elementos fundamentales para apuesta escénica que no se limite a manifestaciones contingentes sino que apueste por la fidelidad al mismo proceso de cambio que legitime este quehacer:

Un nivel histórico desde el que se conforma la base común de identificación sociocultural con respecto al territorio, hábitos y costumbres, a partir de una historia compartida con otras regiones culturales y en el encuentro con las manifestaciones artísticas que le son contemporáneas. En este nivel se descubren las pautas de la estructuración simbólica

propia de la región, la consolidación de los estilos y su perfil particular. Actualmente existe un retorno a la historicidad de la comunidad jarocha, que se ha privilegiado como pilar de la autorrepresentación cultural.

Un nivel territorial de las relaciones sociales donde surge esta manifestación cultural musical y dancística, así como su confrontación con la alteridad, los niveles de inclusión/exclusión social y su correspondencia con las prácticas cotidianas. Este es el nivel donde aparece la identidad en tanto parte de las dinámicas de la conducta y está marcado por la recurrencia a la representación de lo propio. Los principales actores culturales del Sotavento, fundamentalmente aquellos vinculados con la fusión escénica, se remiten tanto a la historicidad de las prácticas como a la explicación actual de las mismas.

Un nivel discursivo, donde las estructuras simbólicas de significación relativas al territorio conforman una estética que propone una concepción del arte vinculada a la estructura social participativa, así como un vínculo con la innovación rítmica provenientes de distintas latitudes, buscando afianzar un género que se fundamente en la experimentación dialógica y la fusión, desde el replanteamiento de los motivos coreográficos representados: la poética y la música, la ritualidad y la transformación de los vestuarios, cada vez más cerca de las formas populares, abandonando los esquemas rígidos de la representación jarocha clásica.

Al participar de la dinámica identitaria cuyo origen es territorial e histórico pero que también puede ser comprendida como discursiva, se reconocen las distintas formas de manifestación del son jarocho, dígase su ejecución musical (escénica o en espacios tradicionales), su manifestación festiva, sus formas dancísticas, su enseñanza y, en general, el discurso que acompaña actualmente cualquiera de sus productos culturales. Desde el tercer nivel, que se nutre conceptualmente de los primeros, es donde es posible explorar las expresiones de la tradición popular jarocha asociada a nuevos contextos como parte de la dinámica propia de la nueva experiencia del la danza escénica folklórica. Es decir, ante la proliferación de públicos de danza folklórica y de sectores de interés en regiones más alejadas, como los casos de ballets en los estados de Texas y California, en los EE.UU., grupos musicales en España y Francia, por ejemplo; la apertura debe realizarse desde la consideración de los aspectos estéticos.

Reconociendo que la identidad asociada al son jarocho está en íntima relación con la experiencia cultural, hemos entendido que los elementos discursivos culturales, al no ser prácticas sociales ya culminadas, pueden constituirse como representaciones no necesariamente idealizadas, integrando la visión histórica e incluyendo las principales aristas de transformación, evitando incurrir en generalizaciones normativas del cambio. La fusión se presenta en la práctica popular como una variante estilística de gran peso, salvando la distancia entre modalidades y estilos por medio de la apertura a la participación colectiva y la capacidad de integrar la diversidad bajo una estética abierta al encuentro con la otredad. Es decir, la fusión jarocha está marcada por el encuentro formalizado de la cultura que permite la danza folklórica tradicional, pero estableciendo un nexo comunicativo con las críticas a esta modalidad dancística.

A través de los nuevos senderos de la fusión escénica se presentan valiosos encuentros y desencuentros sobre las estructuras coreográficas y de interpretación, así como del sentido concreto de los elementos empleados. Pese a la imposibilidad de concretar alguna simetría en la ejecución, una reproducción fiel del movimiento, la repetición de un motivo escénico hace que aparezcan puntos de igualdad e inflexión que en sí mismos ya reorientan el contenido performativo. De este modo se reconoce que la fusión representa el paso de una simple reproducción a distancia, a una puesta en escena que parte de una experimentación creativa, lo que la inscribe en un diálogo directo con la significación de la otredad, un encuentro a través de la obra.

Esta reinterpretación escénica es comprendida entonces como un acto de creación dialógica en sentido lingüístico, corporal y simbólico que, partiendo de una serie de códigos que sirven como orientación, participa en una reflexión sobre la concepción de la práctica popular del arte. Así vista, la danza escénica experimenta con y desde el cuerpo, más allá de la objetivación a la que ha sido sujeto históricamente, pues la sensación y la percepción de lo particular entran en diálogo con los esquemas que posibilitan su misma transgresión. La capacidad de experimentación ya no se limitaría a los actores culturales ligados a una región particular, puesto que se abre la posibilidad de la experimentación y el diálogo comprometido.

AGOSTO 2017

RUTH CANSECO

LA APROPIACIÓN COMO ESTRATEGIA DISCURSIVA EN LA DANZA ESCÉNICA Y SU APROXIMACIÓN AL PLAGIO

A lo largo de la historia, el ser humano ha creado un sinnúmero de objetos, acciones y pensamientos que responden a satisfacer sus necesidades tanto materiales como inmateriales. Dentro de estas segundas se encuentran necesidades psíquicas como las estéticas; en ese sentido, el ser humano crea acciones y objetos que le producen un goce estético decir, de manera natural, la capacidad humana de asombro y trascendencia queda saldada con los objetos y las acciones que se han denominado arte.

La construcción del conocimiento universal se logra sumando, a través del tiempo, aprendizajes acumulativos que sostienen la cultura de los pueblos; para lograr lo anterior, necesitamos entonces referentes, es decir, influencias en el ámbito de las ideas, las corrientes filosóficas, los descubrimientos y el arte.

Los artistas en general siempre señalan que fueron formados bajo la tutela de algún maestro. Cuando comienzan su desarrollo profesional hablan de influencias que en ocasiones son tan absorbentes que pueden convertirlos en copia al carbón del maestro del cual tomaron una serie de elementos que identificamos como estilo o técnica. Esto se va diluyendo conforme el artista va madurando como tal y solidifica su proceso creativo, construye un discurso propio, enriquecido o permeado por las influencias, pero las fusiones de las formas apuntan a la construcción de algo diferente.

Así, los creadores ocupados en transformar la realidad a través de la metáfora en cualquier ámbito de la producción se convirtieron a lo largo de la historia en seres productores de los satisfactores estéticos, cuya preocupación fundamental es la trascendencia y el goce estético, seres privilegiados conocidos como artistas. Estos artistas y su concepto del ser y hacer se han transformado en el tiempo, que hoy se diluye entre lo común de una manera insospechada. El ser artista y su producción responde a las realidades de la época, así el arte desde la antigüedad hasta la contemporaneidad responde a los paradigmas que van caracterizando cada una de las épocas.

En el contexto posmoderno, las artes escénicas en general y la danza en particular se ven obligadas a entrar en el discurso de la legitimidad. La tendencia a considerar y otorgar la legalidad y el reconocimiento a las artes escénicas se da, por un lado, en la institucionalidad a través de los diversos espacios

y apoyos a las artes y sus creadores en forma de temporadas, becas, reconocimientos y premios; y por otro lado la academia, que construye la permisibilidad de la apariencia y la ocurrencia más allá de los discursos estéticos a través de las justificaciones teóricas de los intelectuales, que han tomado en sus manos la responsabilidad de arropar con discursos pretextales y justificativos la producción artística de los últimos años, convirtiendo casi a cualquier acción en arte conceptual.

Así vemos una necesidad imperiosa de nombrar a los fenómenos tradicionales que siempre se han caracterizado por erigirse en colectivo, en la espontaneidad, en el entrecruce de diversos códigos de expresión, como fenómenos performáticos, como si esa fuera una característica exclusiva de la temporalidad contemporánea o como sí y sólo sí a través de ella, la danza tradicional escénica llamada y reconocida en las últimas décadas como folklórica pudiera adquirir la categoría de arte y la legitimidad en su existencia, como si sólo siendo reconocida como tal pudiera entrar al significativo y rentable arte conceptual.

La aparente falta de propuestas de escenificación y la inminente necesidad de renovación en la que se ve inmersa la danza folklórica en la actualidad, ha obligado a los hacedores de coreografía a asirse desesperadamente a los términos que clasifican las obras artísticas de la posmodernidad, o a encontrar en el discurso de la academia la justificación a su producción, como si la explicación de la obra fuera necesaria y fundamental, dejando de lado la característica *per se* de la obra de arte, el goce estético.

En las artes escénicas la experiencia estética es una acción difícil de experimentar y sobre todo de demostrar, debido tal vez al carácter efímero de las mismas, sin embargo, es innegable que quien asiste a una presentación de danza, a un concierto musical o a una obra de teatro, espera obtener esta satisfacción desde el momento que determina un tiempo para vivir esta experiencia.

Del mismo modo, esperamos que quienes construyen los discursos escénicos ofrezcan la posibilidad de adquirir esta experiencia estética de manera natural; pareciera que la tendencia cada vez es más individualista y deja de lado esta responsabilidad llegando a producir discursos estériles que satisfacen únicamente al creativo.

No podemos negar que la evolución o transformación del arte responde a la acción móvil de la vida, con el arte escénico, como lo es en cualquier otro tipo de conocimiento, se habla de una acción acumulativa y transformadora que es evidente, no surge por generación espontánea, nada se descubre mágicamente, todo es resultado de las transformaciones cognitivas y prácticas del ser humano a través del tiempo y el espacio. De esta forma, todas las corrientes artísticas, los estilos, las diferentes estéticas y los géneros son resultado de un sinnúmero de influencias, préstamos y tendencias que les caracterizan.

En este contexto, *recrear, interpretar o copiar* las tendencias estilísticas en la actualidad se ha convertido en una práctica recurrente en los discursos escénicos de la danza en general y de la danza folklórica en particular. A estas tres acciones podríamos llamarles tres niveles de lo que se ha llamado apropiación.[1] La apropiación deriva de la corriente artística llamada apropiacionismo, que fundamentaba la transformación de los objetos de nueva producción, los cuales se construían tomando diferentes referentes, tales como objetos, formas, valores, técnicas o materiales, completamente ajenos, que da como resultado una nueva obra.

En ese sentido, podríamos hablar de tres momentos de la apropiación, que si bien las discrepancias podrían ser sutiles, sí plantean diferencias sustanciales en la creación escénica. Primeramente, la *recreación* nos propone una nueva obra que retoma elementos, ideas, conceptos o contextos que dan como resultado una obra completamente diferente, que podríamos decir está inspirada o influenciada en la obra original, pero que al insertar en ella la visión y sentir del creativo resulta algo diferente, que la mayoría de las veces cumple una función social.

1. Modelo planteado por la doctora en historia del arte Martha Aideé García Melgarejo, en Desafíos del diseño. Teoría, crítica e historia. "La apropiación como estrategia discursiva en el diseño, propuesta para un esquema de clasificación". México, Estudios e Investigaciones, Secretaría de Cultura, INBA, 2016, pp. 83-100.

El siguiente momento, el *reinterpretar*, refiere a ofertar una obra que adquiere una nueva connotación, por responder una serie de elementos contextuales tales como la temporalidad, y por lo tanto la construcción escénica y su estética tendrían que ser adaptadas a las nuevas realidades.

Copiar es el momento en el cual se traspasa la obra tal y como fue creada a una temporalidad distinta, con sutiles cambios y por supuesto anotando la referencia o la influencia estilística, técnica o estética de la cual se retoma; es como si se diera el crédito al autor del cual se toma la referencia bibliográfica.

En estos tiempos que la permisibilidad dentro del arte y la justificación de toda acción aparentemente estética a través de los discursos intelectuales, teóricos o académicos, permean o invaden el quehacer dancístico, la acción de tomar lo ajeno para hacerlo pasar como propio, es una práctica que se presenta cada vez con mayor periodicidad y permisibilidad.

Si bien la acción de adoptar elementos formales o tendencias de otros artistas es una acción presente en todas las etapas del *continuum* de la historia, en todos los ámbitos y a todos los niveles de creación, y es, por llamarlo de algún modo, algo natural para lo que nos ocupa, es decir la danza en general, pareciera una acción inexistente por la dificultad intrínseca de su demostración; basta con cambiar una dirección espacial o algún elemento de la parafernalia para asegurar que se trata de una propuesta diferente, original y única, acción argumentativa que no en pocas ocasiones ha protegido a un sinnúmero de proyectos escénicos.

El carácter efímero de la obra coreográfica de cualquier género la hace aún más vulnerable de ser plagiada. Formas corporales, la utilización del espacio, la construcción argumentativa y hasta los recursos visuales o imágenes, escenotécnicos o de diseño espacial, son elementos sujetos de "apropiación" o plagio por la simple y sencilla razón de que si un movimiento corporal se ejecuta con cierta dirección e intención, basta que se cambie la dirección y la finalidad para que éste sea considerado diferente, y no en pocas ocasiones se justifique como original cuando no es más que una copia.

¿Cuántas veces no hemos visto denunciado o sugerido en las redes sociales el plagio de una obra coreográfica? En ese sentido, la estrategia discursiva se ha convertido en el elemento fundamental de identificación, justificación y/o reflexión sobre el proceso creativo de la obra dancística, y le ha otorgado, con el concepto de *apropiación*, la coartada perfecta ante la falta de originalidad.

JUAN CARLOS PALMA VELASCO

TRADUCCIÓN, APROPIACIÓN Y TRASPLANTE.
UNA MIRADA REFLEXIVA AL CUERPO EN LA PRÁCTICA DE LA DANZA FOLKLÓRICA

El cuerpo del bailarín folklórico: Cuerpo inmanente, cuerpo múltiple.

Sirva como preámbulo al desarrollo de este ensayo, la delimitación de dos conceptos fundamentales que pueden aparecer como rutas de utilidad en la reflexión y entendimiento de la práctica y producción del conocimiento [corporal y estético] dentro del campo de la danza folklórica. El primero de ellos se encuentra arraigado en el terreno de la experiencia como categoría que se sitúa entre el campo de la subjetividad y de la producción de la cultura, el *embodiment* (que para fines de este trabajo traduciré como "encarnación" – verter en la carne, hacer carne) y por otra parte referiré a la noción de traducción como un proceso de aproximación a lo "otro" desde la experiencia corporal del sujeto, que no supone una relación jerárquica del "yo" ante lo otro, sino que por el contrario propicia el encuentro con la alteridad desde una dimensión performática.

Para comenzar, haré un primer acercamiento al cuerpo del bailarín de danza folklórica *in situ*, dentro de su práctica. Este cuerpo, sin duda trastocado por "lo otro", supone dentro de los entendimientos de la escenificación, un medio para la representación y construcción de imágenes identitarias, nacionales, locales, tradicionales o populares, mismas que adquieren su posicionamiento artístico toda vez que son sublevadas y sujetas a la valoración de un espectador.

Como una acotación de utilidad para este ensayo, emplearé en adelante el concepto de *danza folklórica* para referir a una práctica enmarcada en el seno disciplinar y validada a partir de modelos institucionales, diferenciándola de las formas de danza que ocurren en contextos no institucionalizados y que configuran sus vías de creación y recreación fuera de los encuadres de la academia. Con lo anterior no se busca priorizar una por sobre la otra, mucho menos separar o anteponer una práctica dancística por sobre la otra; por el contrario, referir a la danza folklórica como disciplina ayuda a centrar la mirada en el análisis de sus modos y procesos, mismos que configuran el *habitus* –en términos de Bourdieu, sistemas operativos y de pensamiento que se configuran históricamente en el imaginario de los sujetos permitiéndoles asumir una posición social y por lo tanto un lugar en el mundo– y constituyen la identidad de la disciplina. En referencia a lo anterior, Parga (2004) afirma:

Lo folklórico designa aquellos estudios teóricos, representaciones o recreaciones realizadas por personas o grupos que toman, como base o <inspiración>, prácticas culturales tradicionales y que, mediante un proceso de adaptación, las muestran o exhiben en un contexto distinto al original. Son pues, productos culturales re significados y por lo tanto, ajenos a la cultura de donde se les ha extraído, perdiendo con ello su intención primigenia. (...) La diferencia entre una ejecución dancística tradicional y otro tipo de ejecución será determinada por la teatralización; es decir, en la medida en que los danzantes o bailarines utilicen –o sean utilizados– por los códigos de representación teatral (p.27).

De acuerdo con el autor, la danza folklórica se define como un ejercicio de representación escénica de las manifestaciones tradicionales y populares que a su vez constituye procesos de sistematización y decodificación para su aprendizaje y espectacularización. Lo anterior nos plantea un conflicto de carácter ético ¿Cómo autentificar una práctica que se inspira en el material de otro para configurar sus modos y procesos?, quizá sea necesario transitar de un esquema de pensamiento que prioriza la originalidad de los productos hacia un modelo de pensamiento que nos permita reflexionar la idea de originalidad desde los procesos mismos.

En la danza folklórica, la aproximación a las "otras" danzas ha generado principalmente dos posicionamientos distantes entre sí, por un lado se encuentra aquella postura que antepone la visión del artista y resalta de las danzas sus formas y su naturaleza espectacular, ofreciéndonos discursos que se generan desde la mismidad, por otra parte, un enfoque más apela a la preservación de las formas y significados de origen, el que busca construir desde la completa otredad. Estas dos posturas plantean un distanciamiento entre la noción de sujeto-cuerpo preparado desde la técnica con la de sujeto-cuerpo cuya danza no requiere de codificaciones o tecnologías corporales para su realización, esto produce una ruptura que cierra la posibilidad de explorar otras rutas dentro de la práctica misma.

En este contexto el cuerpo del bailarín de danza folklórica, se plantea inacabado en el devenir de su práctica, pareciera estar sujeto a la continua e inconclusa representación de un "otro" y por tanto a la negación de su singularidad y capacidad enunciativa en aras de encarnar identidades con fines de apreciación y valoración de un público que demanda "sentirse identificado" con lo que observa. Es un cuerpo que corre el riesgo de borrarse ante un continuo flujo de identidades que se encarnan y desechan por igual, un cuerpo que en sí mismo constituye una especie de *collage* de la otredad, pasando del son jarocho a una danza ritual, de lo festivo a lo sagrado, en ocasiones sin posibilidad de aprehensión y arraigo en la experiencia. Como si las danzas de otros ofrecieran un "*outfit*" a la moda que después de cubrir el cuerpo, se guarda en el armario o incluso se desecha.

El trabajo con otras danzas, confronta a un encuentro continuo con lo ajeno, lo distante y lo no experienciado, por ello el sujeto requiere además confrontarse consigo mismo y reencontrarse continuamente para evitar diluirse por completo en la otredad, ir más allá de la idea de "dar voz al otro" desde el cuerpo propio y permitirse coexistir a sí mismo en la experiencia del otro. Este ejercicio de *dejar de ser-dejarse ser*, ofrece la posibilidad de experienciar procesos transformativos similares a ritos de paso en los que el bailarín transita de un estadio inicial A a un estadio final B, atravesando fases de liminalidad (Turner, 1969) en las cuales pasa de ser un sí mismo a un otro que a su vez es sí mismo pero transformado.

En este sentido la práctica del bailarín folklórico en tanto proceso de "encarnación del otro" constituye en su cotidiano la continua vivencia de micro-procesos liminales que construyen un cuerpo desjerarquizado, confrontado y situado "entre" el yo y el otro, un cuerpo puesto a prueba que está destinado a experimentar transformaciones continuas para conformar un almacén vivo, documento y experiencia a la vez. Para ejemplificar, acudo a Lozano, quien describe mejor esta experiencia:

Al deportista se le conduce para especializarse en su disciplina y dedicarse de lleno a ello y vivir por y para su deporte; a un corredor de 100 metros planos no se le pide dominar el patinaje artístico y el tenis de mesa, aunque sean todos deportes y en ellos se use el cuerpo (si por gusto se entrena en otros tipos de deportes, queda en su libertad obviamente); pero a un (bailarín) folklórico se le pide poder pasar virtualmente, a la indicación de voz,

de un tipo de cuerpo a otro, ya no digamos de un estado de representación de persona a persona, sino de moverse como debe moverse un jarocho (sin haber nacido jarocho o vivirse como tal), a moverse como un tixtleco (sin haber nacido y vivido en Tixtla) y después a moverse como diablo de Cuajinicuilapa o indita guadalupana; es decir, debe poder moverse como se le es pedido cada que se le es solicitado.

(...) Nuestro cuerpo (...) responde a éticas, políticas y estéticas que conllevan el dolor y sufrimiento, por elección o impuesto (2015, p.6).

De esta manera, el reto del bailarín está en hacer consciente su tarea polidimensional, descubrir su potencial como traductor al transitar de clase en clase, de aprendizaje de danza a baile, de lo festivo a lo religioso, de lo real a lo representacional, todo lo anterior sin renunciar a su corporalidad, un proceso en el cual fluctúan, se confrontan y construyen las identidades.

La danza folklórica como disciplina y práctica encarnada halla sustento en los discursos a favor de la construcción de modelos identitarios para la apreciación y valoración del otro desde una mirada artística que se sustenta fundamentalmente en el apropiacionismo, una herramienta discursiva propia del arte contemporáneo y a partir de la cual han permeado diversos enfoques para la teatralización.

En este sentido, el ejercicio de apropiarse de otras danzas en la danza folklórica ha sido, a diferencia de lo ocurrido en otras disciplinas enunciadas como contemporáneas, una práctica que define sus origines en el seno de la modernidad, cuyo modelo de pensamiento propone una manera de mirar la realidad en la cual, la innovación y el adelanto en cuanto a las formas de producción, definidas por la distribución del capital, ponen en ventaja o desventaja a los sujetos que pertenecen a una comunidad. Desde el enfoque modernista, quien está a la vanguardia es aquel sujeto que se encuentra en posibilidades de innovar o acceder a lo nuevo. De esta manera en la esfera de lo artístico, la modernidad da origen a múltiples corrientes y escuelas, que definieron vanguardias cada vez más en lucha por encontrar la originalidad (Islas, 2016, p. 31).

Aunado a lo anterior, el problema de lo "folklórico" es que establece definiciones valóricas en función de parámetros establecidos por un modelo de pensamiento hegemónico o en ventaja. Si bien la práctica apropiacionista cobra auge e impulso con la llegada del pensamiento contemporáneo en el arte, la folklorización, como producto del pensamiento modernista, se valía anteriormente de esta práctica para generar sus productos: un diseñador de la *haute couture* se "inspira" en motivos tradicionales para crear prendas exclusivas a la medida de la clase hegemónica para consumo exclusivo de quienes se mueven en las esferas de poder. De esta manera, los productos "otros" en tanto formas "ajenas" a las producidas por la cultura hegemónica, alcanzan su estatus y valor toda vez que son apreciados desde la mirada de quien está a la vanguardia.

Para Pinkus Rendón (2005) el pensamiento moderno conduce a estos ejercicios para convertirse en una proyección enajenada de la cultura, en que la ideología dominante reproduce las formas y expresiones fuera del contexto social en el que fueron creados, generalmente con la finalidad de obtener algún beneficio económico. Esto provoca que las comunidades que originan estas expresiones, pierdan en algunos casos el poder de decisión sobre sus elementos culturales propios (p.25).

Con la llegada del pensamiento contemporáneo la práctica de resignificación y recontextualización de "otras danzas" encuentra otras rutas más allá de la teatralización. Si pensamos desde otros lugares la práctica de apropiación en la danza folklórica, más allá de los productos y pensando en favorecer procesos de recontextualización y construcción de sentido de la práctica, la episteme de nuestra disciplina se traslada de la centralidad y una direccionalidad de los discursos a la multiplicidad de formas en que estos se configuran.

Para apoyar lo anterior, las ideas de Paul Ricouer nos ofrecen un marco de referencia para entender la práctica y proceso de encarnación en el cuerpo del bailarín folklórico, para enmarcarlo como un cuerpo que transita continuamente entre mismidad y alteridad y no como aquel que representa una otredad desdibujada por los discursos totalizadores. Desde tal postura, la actividad de este cuerpo se centra en la traducción de la experiencia corporal del "otro" en busca de significación dentro de la práctica propia. De acuerdo con lo anterior, Islas, explica:

[Ricoeur] concede cierto soporte material a las traducciones de una lengua a otra, porque las equivalencias que se producen van más allá de la comparación del sentido para abarcar una misma materialidad común a todas las lenguas compuesta de sonido, ritmos, garganta y boca del hablante a la que cada lengua le da su propia configuración. Es dentro de las regiones del sonido, el ritmo, el silencio que se da la transposición de una lengua a otra y de cualquier forma hay pérdidas y ganancias, así que mucho más complejo será transponer pasando de un soporte material a otro (2016, p. 139).

Es así que la idea de traducción sugerida por Ricouer implica una especie de proyecto ético que propone al traductor (bailarín) acoger al otro y situarse en su lógica para establecer relaciones de correspondencia entre ambos; es decir, partir del reconocimiento del sí mismo para definir elementos comparables entre la experiencia del traductor y la experiencia del otro. Cabe señalar, que este ejercicio no se piensa como una forma de traducción literal lingüística, la cual apuntaría a producir elementos equiparables y en primera instancia literales, por el contrario se trata de hurgar en las significaciones colocadas en el discurso enunciado para posteriormente entretejer las significaciones que se hallen en la experiencia del traductor.

El párrafo anterior sugiere la construcción de un proceso consciente que va más allá de transferir un mensaje verbal, o en este caso corporal, que requiere de la interpretación del traductor en aras de acceder a un amplio espectro de significaciones construidas dentro de una comunidad o colectivo. Como sugiere Ricouer:

De allí la paradoja antes que el dilema: una buena traducción no puede apuntar sino a una equivalencia presunta, no fundada en una identidad de sentido demostrable. Una equivalencia sin identidad. Esta equivalencia debe ser buscada, trabajada, presupuesta. Y la única manera de criticar una traducción –algo que siempre se puede hacer– es proponer otra presuntamente mejor o diferente (2009, p. 48).

Para el autor, la traducción requiere tomar distancia entre la lengua origen y la lengua extranjera y a su vez acercarse nuevamente a los procedimientos cotidianos en los que operan y funcionan ambas lenguas. Dentro de este umbral emerge la incomprensión, que aparece como impulso para la interpretación.

Islas (2016), por su parte hace referencia a este acercamiento a lo "otro" desde la experiencia del cuerpo a partir del término de traducción performática, proceso que abre una zona de posibilidades para accionar o mover el archivo a partir de su exploración y resignificación corporal. Cuando el archivo es otro cuerpo vivo, tal como ocurre cuando el bailarín folklórico se encuentra coexistiendo con la experiencia del cuerpo –otro– en simultaneidad, es necesario centrar la mirada en el encuentro, en el acontecimiento corporal que construye una alteridad de naturaleza performática, configurando a su vez un territorio (en términos de espacio-tiempo) liminal en el cual se producen transacciones y desplazamientos afectivos y de significaciones que colocan a ambos, traductor y hablante, entre "el uno y el otro".

Referencias

Islas, I. (2016). El juego de acercarse y alejarse: traducción performática de otras danzas. México. Secretaria de Cultura-INBA.

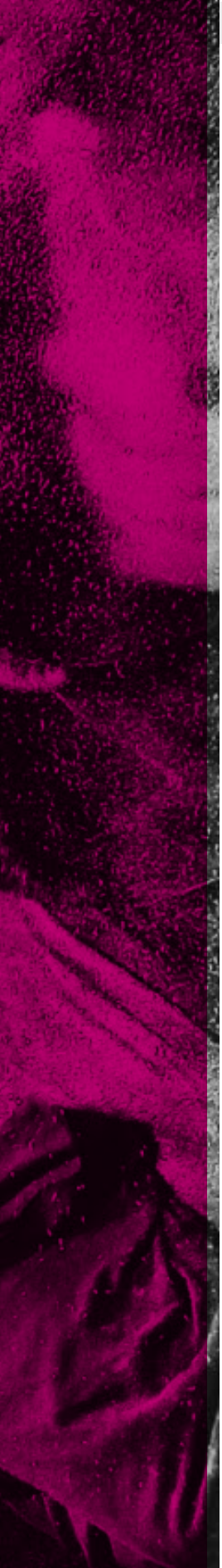
Lozano, V. (2015). "El performer folclórico. Hacia el dominio del cuerpo creativo del bailarín de danza folklórica", en J.L Sagredo (Coord.), ponencia presentada en el 3er. Coloquio Nacional de Etnocoreología. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México.

Parga, P. (2004). Cuerpo vestido de nación. Danza folclórica y nacionalismo mexicano. México. CONACULTA.

Pinkus, M.J. (2005). De la herencia a la enajenación: danzas y bailes "tradicionales" de Yucatán. México. Centro de Estudios Mayas-UNAM.

Ricoeur, P. (2009). Sobre la traducción. España. Paidós.

Turner, V. (1969). El proceso ritual. Estructura y antiestructura. Madrid. Taurus.



MESA 3

APROPIACIONES INTERDISCIPLINARES EN LOS DISCURSOS DANCÍSTICOS

Angélica Iñiguez y Adrián Nuche (Encuentro Internacional de Investigación de las Artes Vivas – ENIAV. Jalisco, México). *Ensayos y abordajes de la indisciplina.*

Angélica Íñiguez: Maestra en Investigación de la Danza por el INBA y licenciada en Artes Audiovisuales por la UdeG. Publicó los libros *Pioneros de la danza en Guadalajara. Un legado Nacional* (CECA, 2009) y *Bailar en Guadalajara. Árbol genealógico de la danza contemporánea* (Fonca, 2012). Es directora del Encuentro Internacional de Investigación de las Artes Vivas en Guadalajara y colaboradora de la revista *Interdanza*.

Adrián Nuche: Actor, director, cantante, investigador, gestor cultural y docente. Becario: CONACULTA, INCUBARTE A.C. y 17, Instituto de Estudios Críticos, PECDA, CECA, CONACYT y PACMYC. Docente en Instituto Cultural Cabañas. Coordinador y curador con Olga Gutiérrez de Escena expandida 2013-2015; Coloquio Internacional "Hacia el espacio común: Artes y espacio público"; Coloquio de Arte y ciudadanía 2016. Profesor en ISAE, director de la Nao de los sueños.

José Ernesto González (Danza Contemporánea de Cuba). *La poética coreográfica y la comunicación: una visión interdisciplinar.* Licenciado en Periodismo por la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana. Jefe de Prensa y Relaciones Públicas de la compañía Danza Contemporánea de Cuba. Editor de la revista cultural *VISTAR*. Periodista y colaborador de diversos medios. Miembro del Comité Organizador de Prensa del Festival Internacional de Ballet de La Habana. Manager del bailarín y coreógrafo Miguel Altunaga y del artista de la plástica Vladimir Llorente.

Amayrani Peralta López (Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana. México). *Espacio dinámico: "Tr3s" de Alicia Sánchez.* Egresada de la Maestría en Investigación de las artes escénicas y Licenciada en Danza Contemporánea por la Universidad Veracruzana. Egresada del diplomado "Performance Year" con la compañía "Tempesdanza". Actualmente desarrolla la investigación: Creación interdisciplinaria en danza contemporánea: estudio de caso, "Tr3s" de Alicia Sánchez. La danza contemporánea en México en la década de los 90.

Gabriel Silva (UQAM. Université du Québec à Montréal. Canadá). *Performance cinematográfico y apropiación del lenguaje audiovisual en la nano-danza.* Desarrolla su actividad como creador escénico desde 1993. Actualmente cursa el doctorado en Estudio y práctica de las artes en la Universidad de Quebec en Montreal, Canadá, en el que lleva a cabo una tesis-creación enfocada en el desarrollo de un performance cinematográfico a 360°. Su trabajo como investigador se centra en la creación escénica a partir de componentes tecnológicos.

ANGÉLICA ÍÑIGUEZ Y **ADRIÁN** NUCHE

ENSAYOS Y ABORDAJES DE LA INDISCIPLINA.
MEMORIA DEL ENCUENTRO DE INVESTIGACIÓN DE LAS ARTES VIVAS EN GUADALAJARA

Estudié la Maestría en Investigación de la Danza que ofrece el Centro de Investigación, Documentación e Información de la Danza (Cenidi Danza) José Limón y, sabiendo que en la ciudad de Guadalajara, donde vivo, la oferta de trabajo para una maestra de danza era escasa, si no es que nula, trabajé en un proyecto para la creación de un centro de investigación de la danza.

Cuando lo presenté con funcionarios de la Secretaría de Cultura de Jalisco obtuve una respuesta que en la vida cultural de Jalisco suena a mantra: era difícil conseguir presupuesto para su realización. Pero me sugirieron que viera a Adrián Nuche, gestor y director de teatro de la ciudad, pues él se había acercado a la misma instancia con un proyecto que proponía la creación de un centro de investigación teatral para Jalisco.

En el Encuentro de la Muestra Estatal de Teatro (MET) de Jalisco en 2015 la comunidad teatral había discutido ampliamente la necesidad de crear un centro de documentación e investigación del teatro. Y Adrián Nuche tomó la propuesta con la finalidad de hacerla realidad. Nos encontramos, hubo gran empatía y de inmediato comenzamos a trabajar, lo cual sumó al proyecto, pues ahora emprenderíamos las gestiones necesarias para la creación de un centro de investigación de las artes escénicas.

Adrián y yo coincidimos en que queríamos un centro de investigación que respondiera a las necesidades de nuestro siglo. No sabíamos muy bien cómo era eso pero sí sabíamos qué no era: no eran cuatro paredes, dos computadoras, un librero y tres usuarios por mes para terminar su tesis. Una preocupación central era que respondiera a la realidad, actualidad y necesidades de su entorno, pues coincidimos al observar que en muchos casos la academia ha perdido en el camino el vínculo natural con su contexto social.

Convocamos a los investigadores locales para conocer sus proyectos e incluirlos en el nuestro. Nos reunimos varias veces y quedamos sorprendidos de sus temas de investigación; algunos estaban en comunión con su contexto social y otros se servían libremente de las disciplinas más heterogéneas. Por ejemplo, el músico Héctor Aguilar Farías trabajaba en un proyecto de percusiones, un taller para pacientes con afasia (daño cerebral que afecta el habla) en una clínica del ISSSTE en Jalisco, en el que involucraba a los enfermos, sus familiares y personal de salud.

El proyecto había dado resultados positivos que estaban llamando la atención de neurólogos como Ana Karen Preciado, quien se sumó a la investigación de Héctor. Aquí la importancia no estaba centrada ya en la música sino que se desplazaba hacia la salud y la creación de comunidad y, a la par, la investigación era abordada desde dos puntos de vista: la musicología y la neurociencia.

Aunque los investigadores se mostraron interesados y ayudaron de diversas maneras, en el equipo quedamos solo Adrián Nuche y Angélica Íñiguez (dirección), Efraín Silva (contenidos) y Salvador Martínez (diseño); los cuatro realizamos la gestión del primer encuentro de investigación en 2016, que se materializó gracias a la producción de Jaqueline Montiel y Cinthya Mendoza.

Nos gustó esta contaminación de saberes y así fue que dimos con el concepto de Artes Vivas[1], que habían construido los hermanos Heidi y Rolf Abderhalden en Colombia. Y en vez de hablar de transdisciplina, interdisciplina o contaminación usamos el concepto de indisciplina. Creamos el eslogan #LaIndisciplinaEsNuestraGuía, pues nuestro objeto de estudio vincula distintos campos del conocimiento: cultura digital, cultura transmedia, gestión cultural, artes escénicas, ciencias sociales, neurociencias y estudios críticos de arte.
En algunos casos sabíamos y en otros sospechábamos que había investigadores jóvenes en México que no estaban en el reflector. Queríamos conocerlos. Para eso fue creado el Encuentro de Investigación de las Artes Vivas, ENIAV. Abrimos la convocatoria a Latinoamérica y, sorprendidos, recibimos más de 70 ponencias, brillantes, frescas, conectadas con su entorno.

Invitamos a 52 creadores e investigadores que efectivamente no contaban con espacios de difusión o proyección: teatro para ancianos en situación de calle, o con alzheimer, recuperación de movimientos corporales de prácticas que están por desaparecer, migración y cuerpos, desaparecidos, niños en condiciones vulnerables, todos cruzados por la indisciplina y el cuerpo: allí en la vida real está el trabajo académico que nos interesa, vinculando, creando comunidad. Algunas de estas ponencias formarán parte de la memoria digital del ENIAV, que estamos trabajando en colaboración con Serpiente Danza Contemporánea.

ENIAV fue un enorme trabajo de gestión desde lo independiente. Estamos orgullosos de haber convencido a instituciones, empresas y gente de a pie que nos ayudara. Muchos no sabían de qué iban las artes vivas pero se contagiaban de nuestra emoción. Y estamos agradecidos con los investigadores de larga trayectoria como Margarita Tortajada, José Antonio Sánchez, Alejandra Ferreiro, Rodolfo Obregón, Fernanda del Monte y Gabriel Yépez por cobijar nuestro primer encuentro que, junto con el centro de investigación digital, se convirtió en el proyecto de tesis de la Maestría en Gestión Cultural de Adrián Nuche.

Pero el encuentro es sólo un primer paso para el proyecto que realmente queremos consolidar: un centro de investigación y formación de las artes vivas. Influenciados por la lectura del crítico y pionero investigador del mundo digital José Luis Brea y su CULTURA_RAM, consideramos que ese centro tiene que ser digital y comenzamos a llamarle plataforma de investigación. Brea nos brindó referentes para nombrar nuestros hallazgos y comenzar una nueva investigación en torno a las posibilidades de generación del conocimiento en el marco de las artes vivas.

Webucation[2] es esta colección de videos donde vemos cómo nos enfrentamos a una realidad educativa en la que conviven en tensión alumnos del siglo 21 con profesores del siglo 20 formados en metodologías del siglo 19 y modelos de escuela del siglo 18. Este tema fue ampliamente discutido en nuestro encuentro: la investigadora Alejandra Ferreiro abrió el panorama educativo de ENIAV con una investigación brillante que puede consultarse en nuestra fan page.

Internet ha modificado las experiencias de acceso y generación del conocimiento, aprendizaje y convivencia.

1.Artes vivas, un término tomado por los hermanos colombianos Heidi y Rolf Abderhalden, engloba un extenso, heterogéneo y siempre mutante conjunto de iniciativas y prácticas artísticas producto de las múltiples hibridaciones de las artes escénicas con otras disciplinas, artísticas, sociales, científicas cuya columna vertebral es el cuerpo, partiendo, por lo general, de las artes escénicas.

2.En la ponencia se presentó el video que puede verse en: https://www.youtube.com/watch?v=lHtaURVMgJ0

Nosotros nos hemos zambullido en las posibilidades de la web 2.0 para aprovechar esas relaciones y vincular la actividad artística con la investigación y con las más heterogéneas disciplinas; cómo conectar al público con los creadores para que participe activamente en los procesos y no solamente hacer su parte cuando tenga una investigación publicada en sus manos o cuando esté callado frente a una obra terminada.

La cultural digital es nuestra realidad social más presente. Todos los días interactuamos con distintos universos virtuales para convivir, trabajar, informarnos, aprender, pensar, imaginar, distraernos. Se ha conformado como el espacio donde se expresa lo mejor y lo peor del ser humano. Por lo mismo, es un campo que requiere estudios a profundidad, reflexión, crítica y revisión desde las humanidades y las ciencias sociales.

Analizamos algunas de las plataformas existentes, como CELCIT, ARTEA y BeEspectActive. A esta última la encontramos más cercana a nuestros intereses, pues invita a la participación en línea de las audiencias para modificar las investigaciones y creaciones de sus artistas residentes.

La principal carencia que verificamos fue la poca participación de la audiencia. Al producir contenidos dirigidos a un público especializado, éstos requieren ser gestionados y vinculados para lograr su propósito, es decir, hay que usar las redes simbólicas propicias al objetivo de comunicar a una audiencia específica.

Esto será cada vez más necesario en el mundo virtual donde es indispensable pensar a la audiencia como productora de contenidos. Esta transformación ha sido detectada por los estudios transmedia, donde el receptor se transforma en usuario. Lo anterior pone en crisis todos los supuestos de las teorías de la recepción, la comunicación, y el arte mismo, donde el receptor, antes pasivo, resulta ser incluso más productivo que el creador.

En esta realidad el conocimiento ya no es un conjunto de verdades cerradas e inamovibles, archivable y heredado, sino la acción en el ámbito fértil que tiene la potencia de atraer y producir lo aún no conocido. Es donde se pone énfasis en las tareas y misiones de la investigación. Las nuevas instituciones del conocimiento, como dice José Luis Brea, tendrán que ser una red de centros de excelencia que implementen procesos de investigación, desarrollo e innovación que tienen ya un papel crucial en la economía del conocimiento (Brea, 2007).

El principal hallazgo en nuestro trayecto es que la "universidad del disentimiento y de la innovación", como Brea (2007) lo predijo, aparece en este tiempo con gran fuerza. ¿A qué nos referimos? A espacios de gestión libre del conocimiento y la investigación soportados en las redes digitales. Esta idea fue la detonante principal de nuestro proyecto: un espacio donde el énfasis se pone en la investigación, no en la reproducción, archivamiento o transmisión del conocimiento; un espacio donde el saber prevalezca; un espacio que sostenga la investigación, la innovación y el desarrollo.

El concepto de artes vivas, en tanto que símbolo cultural, tuvo un uso de mensaje viral a partir de nuestro encuentro de investigación y fue rápidamente apropiado por el sector escénico de Jalisco. Por ejemplo, el Encuentro Internacional de Arte Escénico Contemporáneo de Olga Gutiérrez, incluyó el concepto en toda la difusión de su décima edición. La compañía La Güera realizó una residencia en PAOS[3] convocando a pensadores y creadores de las artes vivas. La coordinación de Teatro de Secretaría de Cultura de Jalisco utilizó el término artes vivas en el encuentro de la Muestra Estatal de Teatro 2016. La Licenciatura en Artes también de la Secretaría de Cultura, implementó la materia de artes vivas. Lo anterior verifica nuestra predicción al utilizar el concepto artes vivas como punta de lanza de nuestra intervención cultural.

3.PAOS, Programa Anual de Open Studios en Guadalajara.

Referencias Bibliográficas:

Brea, J. L. (2007) Cultura _ RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica. Barcelona: GEDISA

Virtuales:

Abderhalden, R. (2014). ¨¿Artes vivas?¨ En El Heraldo (Ed.), Revista Latitud (octubre, 2014). Recuperado de http://revistas.elheraldo.co/latitud/artes-vivas- 132326

http://arte-a.org/

BeSpectACTive! (3 de noviembre de 2015). Recuperado de http://www.bespectactive.eu/

Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral A. C. (3 de noviembre de 2015). Recuperado de http//:www.celcit.ar/

La Güera en el Programa Anual de Open Studios (PAOS) Guadalajara https://www.youtube.com/watch?v=SNXHcfrkdvU

Tesis:

Nuche, A. (2017) ENIAV. ¨Plataforma de encuentro para la investigación de las artes vivas en Jalisco como modelo de gestión de la cultura transmedia¨. Universidad de Guadalajara, Maestría en Gestión.

ENIAV
ENCUENTRO
INTERNACIONAL
DE INVESTIGACIÓN
DE LAS ARTES VIVAS
2016 GUADALAJARA MX
DEL 25 AL 29 DE OCTUBRE
desde los límites trazamos nuevos comienzos
la indisciplina es nuestra guía

skype
Today
Contact request sent.
ENIAV
Hola
José Antonio Sánchez has shared contact details with Salmar.
Conectado
Super!
¿qué tal la tarde por allá?
Call – no answer
Call started
eniav.strikingly.com
via Skype
Type here

JOSÉ ERNESTO GONZÁLEZ MOSQUERA

LA POÉTICA COREOGRÁFICA Y LA COMUNICACIÓN: UNA VISIÓN TRANSDISCIPLINAR

Inicio: como periodista y relaciones públicas de la compañía Danza Contemporánea de Cuba, ha sido importante el análisis y comportamiento de la creación coreográfica, pero también el análisis de las audiencias creadas y potenciales de la compañía, el uso de las nuevas tecnologías como parte del discurso comunicativo-coreográfico, así como el puente entre arte y comunicación para establecer un paralelo entre ellos, que permita un análisis comunicológico de las obras de arte a través de la semiótica y el uso de la simbología.

Durante esta presentación me apoyaré en dos de las últimas coreografías de Danza Contemporánea de Cuba, compañía nacional de danza de mi país, que han obtenido éxito de público y crítica y que, desde el título, la música, la creación de las secuencias del movimiento y el mensaje, propician ese paralelo; además del uso de las nuevas tecnologías como parte del discurso y el mensaje a trasmitir, así como la creación internacional adaptada al movimiento técnico y natural del cubano mediante un proyecto denominado Islas Creativas, que realiza la compañía de conjunto con el British Council.

De tal empeño han surgido estas piezas: *Tango cubanos,* de Billie Cowie y *The Listening Room,* de Theo Clinkard.

El arte contemporáneo, tal vez más que ningún otro, traduce e induce a la subjetividad del individuo, al análisis, a recurrir a ese arsenal de vivencias, pensamientos y anécdotas personales, sociales y corporales que forman la personalidad del sujeto que se enfrenta a la obra.

El arte, al decir de Susane Langer, se posiciona como una idea con simbologías y construcciones artificiales, elaborada sobre la base de abstracciones y objetivaciones, que se articula con sensaciones físicas y/o espirituales.

De tal manera, a pesar de que existan soportes físicos en cada una de las manifestaciones (en el caso de la danza sería el cuerpo) el arte nace de lo subjetivo y virtual, en el uso no tecnológico del término.

Con la evolución del arte en la sociedad más allá de aproximaciones individuales, con el desarrollo de fenomenologías y tendencias culturalmente aceptadas a lo largo de la historia del ser humano, el movimiento ha desarrollado su capacidad de construcción, pasando de requerimiento físico-motor, ritualidad o religiosidad, a propuesta cultural.

En la danza, el cuerpo toma la palabra y la traduce en movimiento. Ya fuera la historia de una mujer cisne, o una francesa empobrecida, o un mítico personaje griego, o una recreación abstracta o subjetiva de un sentimiento, el arte danzario busca comunicar, establecer nexos y formular pensamientos y lecturas.

El hecho de que sea un arte efímero que intenta capturar estados sociales, individuales y colectivos en su forma de expresión, condicionan un estado límite entre lo corpóreo, lo mental y lo filosófico, como un puente entre pensamiento-cuerpo-sociedad.

El desarrollo del movimiento físico o del no-movimiento como una tendencia estética devenida en expresión artística, ha condicionado la formulación de diferentes tipologías de conversión del cuerpo en esa traducción danzaria (clásico- moderno- folclórico- contemporáneo), en entrenamientos que han evolucionado en la búsqueda del propio entendimiento del cuerpo en ese movimiento, y el sentido que supone cada uno de los mismos en la construcción de un mensaje.

Sin embargo, existe una diferencia entre el hecho pensado, el hecho creado, el hecho danzado y el hecho comunicado, aunque no se entienda o pretenda como tal. Y es importante el entendimiento de cada una de las etapas. Una idea que se convierte en creación, que se realiza y comunica.

El cuerpo danzante –el bailarín o bailarina– viene a ser un traductor de una idea filosófica o de un espacio socialmente contextualizado que influye en ese movimiento pensado por el creador coreográfico o artista escénico vinculado.

Sin embargo, el movimiento en sí mismo, aunque comunique un estado del cuerpo que lo ejecuta, precisa de una construcción, de un sentido, de un proyecto, donde la coreografía viene a ser esa traducción específica de la idea, del sentir filosófico y social del creador, a partir de diferentes proyecciones de su pensamiento traducidas al movimiento.

El cuerpo se convierte en un mediador de traducciones corporales a la subjetividad de lo cognitivo y la aprehensión de diferentes factores y contextos que median en su producción.

Se trata del establecimiento de formas, en un proceso de construcción de sentidos que rebasa el hecho puramente artístico para convertirse en un sustrato comunicacional del creador y los ejecutores, con el espectador.

Si bien en otros momentos de la historia de la danza, leyendas terrenales e historias de príncipes y personajes peculiares crearon tendencias en las fórmulas para construir el hecho danzado, en la contemporaneidad, la poética coreográfica establece la construcción de sentidos a través de la conjugación de formas expresivas que surgen de la búsqueda de sentimientos, sensaciones, formulaciones e ideas para desarrollarla en el cuerpo a partir de la capacidad cognitiva y socialmente aprehendida por cada cuerpo danzante. Y es en tal sentido que el mensaje de la obra, sea cual fuere, adquiere notoriedad. La búsqueda del elemento individual en colectivo para construir las propuestas estéticas sugiere el entendimiento de la necesidad de comunicar a través del arte, no sólo crear por el placer estético de la creación. La obra o el hecho artístico es una forma de comunicación con los públicos, con las audiencias, y como tal debe ser entendido.

En la danza contemporánea, la construcción del movimiento no significa sólo un compromiso con la búsqueda de una poética coreográfica establecida por su creador, sino también un descubrimiento del bailarín con el establecimiento de recursos corporales acordes con las exigencias de los sentimientos, sensaciones o situaciones que la creación exija, con suficiente coherencia y cohesión desde el movimiento que pueda lograr un proceso de comunicación efectiva entre lo que se realiza como mensaje mediante el cuerpo y lo que se interpreta del mismo.

En estos casos que presentamos, por ejemplo, la construcción del mensaje emergió desde los talleres creativos surgidos de Islas Creativas. *Tangos cubanos* fue todo un reto musical y de movimiento para los bailarines. La historia danza al compás de una estructura musical milimétricamente pensada. Con armonías de base del ritmo "habanera", Billie Cowie construyó varios cuadros que nos proponían la nostalgia, las relaciones, el amor, el abandono, el fin. Una voz se convierte en bailarín y el movimiento es contenido, casi nulo, bien pensado, sin base a la improvisación en su esquema. *Tangos cubanos* potenció a la música como parte del mensaje de la obra, pero también al diseño de vestuario y escenográfico, donde los diseños tomaron voz en los cuerpos contando sus propias historias.

En el clásico modelo comunicativo que precisa de un emisor, un mensaje y un receptor, el hecho artístico deviene un nuevo escaño en la expresión y las participaciones de cada una de las partes en la elaboración, producción, sintetización, comunicación y establecimiento de dicho hecho artístico.

Son dos puntas de una misma línea: por un lado, el hecho artístico sintetizado por el creador como emisor de un mensaje específico que construyó mediante sus lecturas de los contextos, situaciones, sentimientos o formulaciones que lo influyeron; y por el otro, el hecho estético, o la traducción subjetiva que realiza cada receptor acerca de ese mensaje trasmitido por el emisor, en una decodificación que inevitablemente incluirá las propias valoraciones que han construido las relaciones personales, sociales y sentimentales de ese receptor.

Esto deviene en la multi-expresión estética que podrá tener un hecho artístico según las valoraciones subjetivas de cada uno de los receptores que la consumen. El mensaje comunicativo está influido por el contexto, lo mismo que la creación coreográfica y la poética de un creador.

En *The Listening Room* se refleja una estructuración desde el uso de la tecnología como un paralelo discursivo que compone el mensaje que el creador Theo Clinkard desea trasmitir. El aislamiento en un grupo, la armonía que puede darse a pesar de las distancias y las formas, son reflejados a partir de la disparidad de música que separan al bailarín que usa audífonos y Mp3 para aislarse de los espectadores con una simbología que estrecha ese paralelo.

Según el modelo de "comunicación artística" de la investigadora Nicole Everaert, quien se basa en la terminología de Kant de lo real y lo posible para describir el hecho artístico, introduce una categoría importante al momento de analizar un hecho artístico, incluyendo una obra, tendencia o poética danzaria.

Lo simbólico, que establece un paralelismo entre el hecho danzado y el hecho estético, es decir, al decir de Pierce, lo emocional, lo práctico y lo cultural.

La danza está llena de signos socialmente aprehendidos, incluso desde la articulación de la técnica de entrenamiento, del movimiento mismo o la estructuración coreográfica y estética. Ese espacio físico que permite la traducción de la idea simbólica en comunicación a través del movimiento, está indisolublemente influido por los símbolos que deconstruyen la vida en sociedad y las relaciones sociales. Según Nicole Everaert, la comunicación artística viene a ser un suceso real y social, mediante el cual lo posible, lo creado y lo intangible se infiltra en el código de símbolos desarrollados por la subjetividad individual y colectiva.

Es por tanto que las obras se (de) construyen sobre la base de una simbología específicamente desarrollada para tal efecto y contexto, no por construcciones preexistentes que puedan contaminar el desarrollo estético artístico.

Es decir, cada creación viene a ser un traductor de un contexto específico que lo circunda. En el caso de las coreografías, cada creador está influido por las tendencias de las que bebió durante su proceso de formación, o por las inquietudes estéticas que ha desarrollado, o por las inevitables turbaciones emocionales provenientes del contexto, o en estos últimos tiempos, por la influencia de otras manifestaciones artísticas y por las nuevas tecnologías.

La poética coreográfica puede establecerse como una construcción cognitiva y simbólica, como una apreciación de la realidad y una traducción de patrones formales o que rompen con la representación del movimiento, según la estética desarrollada por cada creador. En nuestros días la poética coreográfica se ha desprovisto de moldes estáticos desde el movimiento, para asumir todo tipo de expresión común que puede, dentro de un discurso coherente, convertirse en un espacio danzario.

De tal manera, cambian las tendencias comunicativas y de recepción de los espectadores en su forma de consumir el hecho danzario. La recepción de cualquier forma de arte contemporánea, por supuesto incluida la danza, incluye un proceso cognitivo de la realidad individual y social, una búsqueda de un conocimiento posible.

Sin embargo, al decir de Everaert: "considerar una obra como abierta no significa por lo tanto que los receptores puedan completarla con cualquier cosa ni de cualquier modo. Todas las interpretaciones no son equivalentes".

Se trata de formular consideraciones estéticas que provoquen a un receptor activo, que busque en sus propias vivencias con informaciones de contexto y sobre el autor para completar su interpretación. La eficacia de un mensaje recae en la recepción que se busque provocar, de la categoría que sea, y en los símbolos que se utilicen para tal efecto.

Es en tal sentido que puede considerarse a los receptores de la danza, de la coreografía, de la poética coreográfica específica, como una audiencia. Según Abercrombie y Longhurts (1983) las audiencias están en constante cambio junto con los cambios sociales y culturales.

Sin embargo, hoy en día, los receptores y las audiencias, al decir de Orozco, reciben los mensajes de los emisores como un proceso múltiple y contradictorio con múltiples mediaciones determinadas, tanto por las relaciones sociales del sujeto, como por su posición social, cultural e histórica.

En el caso de la danza, sería eficaz entender y estudiar los comportamientos de las audiencias y las múltiples recepciones que pueden realizar los espectadores acerca de la poética coreográfica de cierto creador o la estética de determinada compañía.

Incluso, cada mensaje de determinada poética pudiera pensarse de una manera eficaz si se conocieran las particularidades de la audiencia a la que será presentada, los contextos que la influyen, las problemáticas que tienen o, incluso, la modalidad danzaria por la que sienten mayor predisposición.

No se trata de que el receptor controle el proceso creativo, sino comenzar a tenerlo en cuenta durante el proceso de concepción de las piezas, incluso durante las evoluciones de las poéticas particulares de cada coreógrafo o creador escénico.

La recepción, como un proceso activo de la comunicación en la actualidad, no es previsible. Pero el creador debe conocer los hilos, sensaciones y sentimientos que quiere provocar en el público; aunque después puedan suceder al contrario por las propias influencias contextuales del mismo. Pero eso es válido, porque habla de una obra, de un mensaje, de una poética discursivo-coreográfica viva y con desarrollo propio.

El discurso danzario no es sólo el movimiento. El mensaje que se quiera trasmitir surge desde la concepción de la idea, por tanto el proceso comunicativo surge en ese momento. El emisor y el receptor son los dos extremos de la cadena que lo conforman: idea–título–sugerencias de ejercicios de exigencia creativa para los bailarines–secuencias–etapas de creación–vestuario–escenografía–música–luces–y representación escénica, forman parte de ese discurso-mensaje que llega como un todo al receptor y como tal se descodifica.

A lo largo de los años y en la evolución de los estudios en comunicación, la audiencia pasó de ser simple parte del proceso comunicativo a ser el principal interés. Aunque los estudios se concentran en la audiencia televisiva, también pueden pensarse en el arte, y en específico en la danza, siendo un público más reducido que el anterior.

La audiencia interpreta e interpela al creador, a la creación misma, en una relación que exige de interacción simbólica entre el creador y los receptores, a través del mensaje comunicado.

La evolución de la danza ha creado públicos, gustos estéticos diversos y disímiles maneras de asumirla o acercarse a ella. Estamos hablando de una audiencia creada a partir de las propias experiencias danzarias vividas, gustos y formulaciones estéticas y personales en cuanto a creencias, ideologías, expectativas, problemáticas.

Es por tanto que el mensaje cobra vida e importancia en esta relación con el creador. Un mensaje claro con códigos y símbolos alejados de la frontalidad y lo evidente, que sugiera sensaciones, que exija de una búsqueda interior, que sea agradable o rechazable, es tarea de una creación coherente desde el movimiento o el no-movimiento como parte de la expresión estética y artística del creador escénico.

La poética coreográfica, la coreografía, la estética de un creador es un amasijo de símbolos, de búsquedas, de soluciones mediante el movimiento a ideas y sensaciones. Como creador, como emisor de un mensaje mediante el movimiento danzario, debe tener claro o al menos inducir un camino por el cual enfoca su obra, con un mensaje predeterminado

que evoluciona a lo largo del proceso creativo y con el enriquecimiento de los bailarines, para lograr una comunicación, una llegada al universo de experiencias del receptor-audiencia que recibe la obra.

CONCLUSIONES

El proceso comunicativo (formado por un emisor-mensaje-receptor) es otra arista de investigación para entender la relación creador-público.

La poética coreográfica de un creador puede ser influenciada, modificada o encausada acorde con las exigencias de una audiencia o receptores específicos.

El análisis de audiencia, como método de investigación, sirve como retroalimentación que potencia el entendimiento de las necesidades de los receptores en torno a sus inquietudes estéticas danzarias, así como de temáticas, pensamientos, influencias, contextos que lo circundan.

El proceso de comunicación de una obra danzaria no nace en el escenario al momento de la ejecución. Sería importante entender que el proceso comunicativo con el público parte desde la idea, la búsqueda de herramientas y motivaciones para el movimiento de los bailarines, las secuencias de montaje, la ejecución y la crítica posterior.

Las nuevas tecnologías, el diseño de vestuario, de luces y de sonido forman parte de un discurso, no son complementos escénicos, por tanto, deben tener una intencionalidad comunicativa dentro del mensaje de la poética coreográfica planteada.

La coreografía es un proceso comunicativo cargado de símbolos y signos que componen el mensaje del creador. Por tanto, toda obra coreográfica, por abstracta que sea, debe buscar un mensaje para expresar.

El análisis de las audiencias modelos o posibles, ayudaría a la construcción más efectiva del mensaje que se quiere ofrecer mediante la coreografía. Cuestiones como contextos, influencias, problemáticas, preocupaciones, sensaciones, gustos estilísticos ayudan a comprenderlo.

Los ejemplos asumidos por Danza Contemporánea de Cuba, a través del proyecto Islas Creativas con el British Council, dan muestra de un pertinente pensamiento en el mensaje y el receptor al momento de la creación coreográfica.

BIBLIOGRAFÍA

C. S. Peirce (1931-58), Collected Papers of Charles Sanders Peirce, 8 vols., C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press.

De Naverán, Isabel y Écija, Amparo (comp) (S/F) Escrituras sobre Danza y Coreografía. Ediciones Artea.

Everaert, Nicole, en B. Fernández (coordinadora), Ver y leer a Magritte, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000

Orozco, Guillermo en Revista Temas (1998) "El reto de conocer para transformar medios, audiencias y mediaciones".

Pérez García, MM y Vera Fernández, MD (S/F) La composición en danza: estructura compositiva de las frases coreográficas y de la acción dramática. Universidad de Málaga.

AMAYRANI PERALTA LÓPEZ

ESPACIO DINÁMICO: *TR3S*, DE ALICIA SÁNCHEZ

Esta ponencia es resultado del Seminario: "Poéticas de la danza", a cargo de la doctora Gloria Godínez dentro de la maestría en Investigación de las Artes Escénicas, a quien agradezco su asesoría y el acercamiento a los teóricos que sustentan este trabajo.

El escenógrafo. El trabajo del escenógrafo Jorge Ballina ha sido objeto de atención desde hace un par de décadas, siendo estudiante de Alejandro Luna[1], uno de los mayores exponentes de la escenografía mexicana, Ballina encuentra un camino labrado con el nombre de su profesor. Han sido numerosas las aportaciones del discípulo de Luna a la escena dancística y teatral mexicana, al punto de representar a México en la Cuadrienal de Praga[2] y ser acreedor a una mención honorifica por esta importante plataforma de la escenografía mundial.

Arquitecto de profesión, Ballina se recuerda jugando a hacer apropiaciones de las puestas en escena que veía de niño y en una entrevista menciona: "pasaba las vacaciones haciendo maquetas de mi propia versión de la escenografía en un teatro de juguete" (*cf* Rechia y Saray: 2012).

En el momento que realiza su formación profesional en México no existía escuela de escenografía, se acerca a la arquitectura por ser una carrera muy completa y comenta que tomaba todos estos aspectos dirigiéndolos a su vocación: "aprendes aspectos plásticos y visuales, técnicas de construcción y estructuras, historia, psicología, filosofía, pero siempre, todo enfocado al taller de diseño arquitectónico" (*cf* Rechia y Saray: 2012) todas estas herramientas le permiten tener un panorama amplio al realizar profesionalmente su labor como escenógrafo.

1. Alejandro Luna Ledesma (Ciudad de México, 1 de diciembre de 1939) es un arquitecto, escenógrafo, catedrático y académico mexicano. Ha montado la escenografía e iluminación para más de 200 obras teatrales y 20 óperas en México, Estados Unidos, Asia y Europa.
2. Una plataforma internacional para la educación escenografica, exposiciones, intercambios, publicaciones, proyectos encargados, simposios, residencias, y el evento ocurre cada cuatro años.

En esta misma entrevista comenta que después de la licenciatura estuvo interesado en continuar sus estudios en el extranjero, sin embargo observa que lo que necesita es práctica, de esa forma busca a Alejandro Luna y toma clases con él en el Núcleo de Estudios Teatrales, así comienza a acercarse a los grupos de teatro y danza mexicanos. "Después me empezó a pasar trabajos que a él no le daba tiempo hacer y así comencé a hacer mis primeras escenografías yo solo" (*cf* Rechia y Saray: 2012). Con la confianza de su profesor comienza su camino en la escena mexicana en 1992.

Para este creador es fundamental el trabajo en equipo al hablar de una puesta en escena, menciona que todos los elementos deben colocarse de manera armónica, considera que un trabajo exitoso es aquel que reune estas características "cuando me felicitan porque les gustó la escenografía, pero me dicen que no opinan lo mismo de la dirección, de los actores, de la coreografía o del texto, siento que no se logró el objetivo" (*cf* Recchia y Saray: 2012). En ese aspecto Ballina opina que el trabajo de diálogo entre todos los creativos (director, iluminador, vestuarista, coreógrafo, actores, bailarines etc.) de una obra es fundamental.

La coreógrafa. Alicia Sánchez[3] es coreógrafa, bailarina y directora escénica que sobrepasa los 25 años de trayectoria, comienza su desarrollo profesional en el año 1986 bailando bajo la dirección de Raúl Parrao[4], en la compañía UX Onodanza, se desenvuelve en la escena de la danza mexicana a partir de ese momento. Como coreógrafa posee alrededor de setenta producciones originales, su compañía Alicia Sánchez Y Compañía (ASYC) / Teatro de Movimiento es un proyecto escénico que ha tenido una considerable presencia en la escena contemporánea mexicana.

Como es natural Sánchez ha tenido diferentes etapas de creación a lo largo de su carrera, donde la constante es una investigación de lenguajes de movimiento y colaboración con artistas de otras disciplinas. Entre la diversidad de montajes que ha creado como coreógrafa, las obras de gran formato son productos que la caracterizan, algunos ejemplos son: *Ciselle, sí es él, Llenando el vacío, La mirada del sordo, Tr3s,* entre otros.

Inicia la colaboración Sánchez -Ballina en 1997. Esta dupla se repetirá en varias ocasiones, trabajando como coreógrafa – escenógrafo, o en momentos como co-autores por ejemplo en *Llenando el vacío (2000)*. El escenógrafo menciona que esta puesta en escena le cambió la forma de percibir el fenómeno "me permitió entender la complejidad del hecho teatral de un modo más global. Partimos de la idea de hacer danza en relación con situaciones y objetos cotidianos" (*cf* Recchia y Saray: 2012) .

Tr3s *(1997). Tr3s* es un montaje coreográfico basado en el texto teatral *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, texto relevante en la historia del teatro universal por ser el primero del género del teatro del absurdo, obra publicada en 1952, y representada por primera vez al año siguiente (Esslin:1966). Esslin menciona que fue una de las obras de mayor éxito en el teatro de la posguerra, a pesar de que algunos directores la habían rechazado por no teatral.

Según la anécdota del texto: En un camino junto a un árbol están Vladimir y Estragón, dos vagabundos que esperan a Godot con quien creen tener una cita; al final del primer acto aparece un joven con el mensaje de que Godot no llegará, pero seguro vendrá mañana, esta situación se repite en el segundo acto, al final de éste, de nuevo llega el joven con el mismo mensaje, Godot no llegará, pero seguro vendrá mañana, los personajes deciden irse, pero no se mueven. "No ocurre nada, nada viene, nadie se va. Es terrible" (Beckett: 2006, 34)

El teatro del absurdo es parte de un movimiento teatral vanguardista de los años 50, los problemas centrales que representan son: la angustia existencial, la incomunicación, la irracionalidad (Ruíz y Contreras: 1983, 198). En este texto se pone de manifiesto estas características, los personajes sólo esperan, nada más ocurre, sin embargo su espera transmite indiferencia, apatía, ya no hay nada más que hacer, no existe esperanza, ¿para qué existir?, ese es su mensaje.

3. Nace el 17 de marzo de 1967. Premio Nacional de Danza INBA/UAM. Directora de ASYC / TEATRO DE MOVIMIENTO. Está considerada dentro de la lista de los 100 Creadores Artísticos Mexicanos más importantes del Siglo.

4. Nace en Cd. Juárez. Bailarín, coreógrafo, actor. Recibió el Premio Nacional de la Danza de la UAM como mejor intérprete masculino y ha sido ganador de tres Concursos de Proyectos Coreográficos del INBA. Actualmente dirige el Centro de Producción de Danza Contemporánea (CEPRODAC).

La coreógrafa e intérprete de esta obra, nombra *Tr3s* (tres) a este proyecto escénico haciendo alusión a tres personajes: Vladimir y Estragón (únicos habitantes físicos de esta coreografía) y Godot (que nunca llegará) a quien yo aludiré como un "incorporal" según Deleuze (1969, 9) creado a partir de un efecto de la espera de dos cuerpos, personaje que mantiene la expectativa de su llegada durante toda la danza, pero nunca se presenta.

Godot llegará, no se sabe cuándo ni cómo, en el texto, las acciones del resto de los personajes se generan a partir de esta premisa, por lo que usaré palabras de Deleuze para explicar este fenómeno: "Los incorporales no son cualidades y propiedades físicas, sino atributos lógicos y dialécticos. No son cosas o estados de cosas, sino acontecimientos" (1969, 9), estas acciones consecuencias de una espera, volcadas sobre un personaje lo señalan como un incorporal.

La coreógrafa sólo hace uso de dos bailarines en escena para transportar el texto al movimiento. *Tr3s* es una obra creada a partir de situaciones repetitivas, desalentadoras y desgastantes, que realizan estos personajes, siempre repitiendo, siempre esperando a este "incorporal".

A partir de la conjugación de elementos lumínicos, escenográficos, coreográficos y musicales se observará cómo transcurre el tiempo y cómo los personajes se modifican (*diferencia*) a partir de esta espera (*repetición*), en palabras de Deleuze "la diferencia habita la repetición" (2002, 127) teniendo como esperanza que Godot llegará mañana.

Escenografía onírica. Ballina ha sido definido como un "ilusionista multidimensional" (Flores: 2011) aludiendo a la capacidad de creación de espacios versátiles, dinámicos y oníricos que ha creado hasta ahora. *Tr3s* es un claro ejemplo de esta expresión. Para referir esta forma de creación usaré un término de Derrida "Espaciamiento [que define] a una producción de un espacio" (1989, 6) y que este escenógrafo pone en práctica en cada montaje que realiza.

La coreografía de *Tr3s* se lleva a cabo en un cubo blanco, con ventanas, puertas y una escalera. A través de las ventanas entra luz desde lugares que el espectador no puede ver. En las paredes de este cubo, se pueden ver grandes cuadrículas dibujadas con líneas negras que envuelven todo el espacio, esas figuras también marcan vectores en líneas punteadas, y en las escaleras se pueden ver números que cuentan los escalones de forma descendente.

Este gran cubo contiene dos personajes que en contraste con las paredes blancas visten trajes negros, también llevan sombreros que no nos permiten ver con claridad sus rostros, en momentos hasta podemos confundirlos.

Una de las particularidades de esta escenografía es la dinámica que se crea a partir del movimiento de la escalera que atraviesa el espacio, a lo largo de la obra cambia de lugar. El movimiento de este elemento, junto a la iluminación, logra un efecto de movilidad total del espacio. La luz que entra por las ventanas modifica su dirección, según los cambios de la estructura, apoyando la ilusión del paso del tiempo. Escenografía, iluminación y movimiento se integran para crear el "espaciamiento" (Derrida: 1989, 6) de esta obra, produciendo un espacio ficticio, fantástico e irreal.

Esta escenografía tridimensional produce acción y reacciones dentro del espectáculo. "La escenografía es finalmente arquitectura efímera para habitantes en el mundo de la ficción, sólo que diseñada para vivirse observándola desde fuera" (*cf* Rechia y Saray: 2012) menciona Ballina en entrevista, sus palabras nos remiten al escenógrafo suizo Adolphe Appia[5] (1862 - 1928) quien habla de la arquitectura como "el arte de crear espacios determinados y circunscritos, destinados a la presencia y las distintas evoluciones del cuerpo viviente" refiriéndose a la puesta en escena.

Estos dos escenógrafos comparan la tarea de la construcción escénica con la arquitectura, por tener la capacidad de crear espacios para la ficción, al mismo tiempo la presentan como un mundo efímero e ilusorio del que se apoyarán la dramaturgia y los personajes que ahí habiten.

5. Pionero de las modernas técnicas de escenificación e iluminación. Tuvo estudios musicales en Suiza, Alemania y París. En 1891 comenzó a revisar la estética wagneriana para ponerla al servicio del teatro, concebido como un medio de expresión no sólo verbal, sino plástico y sonoro.

Retomando *Tr3s,* podemos decir que este mundo se construye obedeciendo a los elementos dramáticos del sinsentido. El desplazamiento de los bailarines por el espacio aunado al movimiento escenográfico crea la ilusión de caminar sobre las paredes, la luz entra al lugar, pero nos sabemos si es el sol, o si son unas farolas que están fuera de este lugar. Se modifica la ubicación de bailarines, luces, y escalera, el espacio se transforma sin una razón aparente. Este mundo pareciera no tener un arriba y un abajo, sino un todo.

Los personajes esperan sentados en la escalera, desplazándose en el espacio, reconociéndose y dialogando con movimiento, pero siempre esperando, pero siempre repitiendo "la diferencia se halla entre dos repeticiones" (Deleuze: 2002, 128) nos menciona este autor, en esa diferencia se encuentra el motivo de la espera, nunca es igual, aunque es la misma.

Respecto a esta escenografía, Ballina menciona: "El proceso fue muy largo, pero entre todos terminamos creando una puesta alejada de la imagen del paisaje árido con un árbol y de los textos originales, pero conservando la situación, los dos protagonistas, la estructura dramática", como a bien lo menciona el escenógrafo. la imagen de esta coreografía era muy distinta de los anteriores *Esperando a Godot* teatrales.

La estética está inspirada en el trabajo del artista plástico M. C. Escher[6] (1898-1972) quien a partir de sus litografías jugaba con la perspectiva y con construcciones imposibles, un ejemplo de ello son sus imágenes con escaleras que no van hacia ningún lugar, o escaleras que regresan al mismo sitio.

Esta imagen nos remite al carácter absurdo, repetitivo y desgastante del texto. Imagen que eligieron los creativos de *Tr3s*; que expresa el agotamiento de caminar por un sitio que te llevará siempre al mismo lugar, no importa cuánto recorras, ni de qué manera lo hagas.

Danza colaborativa. Algunas ideas que encontramos durante este texto que plantean Sánchez y Ballina responden a un trabajo en equipo y a la idea de un trabajo de creación interdisciplinar. "El teatro es un arte colectivo, no el conjunto de artes aisladas, por lo que mientras más compenetrados estén el director y el resto de los miembros del equipo creativo, más unidad tendrá la obra al final" (*cf* Rechia y Saray: 2012), nos dice el escenógrafo. Al observar la composición podemos comprobar que *Tr3s,* resulta en una composición total. También menciona en entrevista que este hecho de compenetración, es una tarea difícil y no siempre se logra.

En el texto *La obra de arte viviente* el autor resalta el poder colaborativo para la puesta en escena y lo menciona de la siguiente manera "la idea de arte *viviente* incluye la de colaboración. El arte *viviente implica una colaboración*. El arte *viviente* es social" (Appia: 2000, 376) en este texto el autor nos propone distintas formas en las que la música, el cuerpo, la escenografía, el texto y la arquitectura se hacen presentes en la escena y cómo se podrían usar.

Coloco las opiniones de estos dos escenógrafos, para percibir cómo las filosofías del escenógrafo suizo se encuentran presentes en la idea de creación de Jorge Ballina y para poner de manifiesto cómo Ballina y Sánchez logran un trabajo interdisciplinar de tal magnitud que dotan al espectáculo de un ambiente propio y único.

6. Artista neerlandés conocido por sus grabados xilográficos, sus grabados al *mezzotinto* y sus dibujos, que consisten en figuras imposibles, teselados y mundos imaginarios.

BIBLIOGRAFÍA:

Appia, Adolphe. (2000) La obra de Arte viviente. Trad. de Nathalie Cañizares Bundorf. Madrid. Publicaciones de la Asociación de Directores de la Escena de España.

Banes, Sally (1998) La danza posmoderna. Trad. de María Martha Gigena, Marcelo Isse Moyano y Marina Rems. Buenos Aires. Instituto de Artes del Espectáculo.

Beckett, Samuel (2006) Esperando a Godot. Trad. Ana María Moix. [En línea] http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/13024/4/0707979_00000_0000.pdf.

Brecht, Bertolt (1948) El pequeño organon para teatro escrito. Trad. Christa y José María Carandell. [En línea] https://es.scribd.com/doc/77152129/Brecht-EL-PEQUENO-ORGANON-PARA-TEATRO-ESCRITO

Butler, Judith (2010) Marcos de guerra. Trad. de Bernardo Moreno Carrillo. España. Paidós.

Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Centro Nacional de las Artes, México. 2012. Web. http://www.citru.bellasartes.gob.mx/proyectos/investigacion/9escenografos/9em/al.html. [13.10.2015]

Cuadrienal de Praga. http://www.pq.cz/en/. [13.10.2015]

Deleuze, Gilles (1989) Lógica del sentido. Trad. de Miguel Morrey. [En línea] http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/588.pdf [12.10.2015].

— (2002) Diferencia y repetición. Trad. de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires. Biblioteca de filosofía. [En línea] http://www.medicinayarte.com/img/diferencia_y_repeticion.pdf

Derrida, Jaques (1989) El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. Trad. de Patricio Peñalver. [En línea] http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/artaud_1.htm

Esslin, Martin (1964) El teatro del absurdo. Trad. Manuel Herrero. [En línea] https://es.scribd.com/doc/6744776/Esslin-El-Teatro-Del-Absurdo-n

Flores, Alejandro (2011) Jorge Ballina, ilusionista multidimensional. [En línea] Http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2011/04/13/jorge-ballina-ilusionista-multidimensional [16.09.2015]

Godínez Rivas, Gloria (2014) Cuerpo: efectos escénicos y literarios. Pina Bausch. [En línea] http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/13024/4/0707979_00000_0000.pdf.

Obregón, Rodolfo (2003) Utopías aplazadas. México. CONACULTA. M. C. Escher. 2015. Web. http://www.mcescher.com/about/biography/. [13.10.2015]

Rechia Giovanna, Hilda Saray (2012) 9 escenógrafos mexicanos entrevista a Jorge Ballina. [En línea] http://www.citru.bellasartes.gob.mx/proyectos/investigacion/9escenografos/9emjb.html# [26.09.2015].

Ruiz Lugo, Marcela; Contreras, Ariel (1983) Glosario de términos del arte teatral. México. Trillas.

GABRIEL SILVA

PERFORMANCE CINEMATOGRÁFICO Y APROPIACIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL EN LA NANO-DANZA

Palabras clave: Performance cinematográfico, nano-danza, intermedialidad, hibridación.

Producido por el Centro Coreográfico de la Comunidad Francesa de Bélgica, Charleroi Danses, *Kiss & Cry* reúne un complejo grupo de artistas encabezados por el cineasta Jaco Van Dormael y la coreógrafa Michèle Anne de Mey.

Kiss & Cry es una pieza compleja que invita al espectador a asistir en un mismo instante a un espectáculo coreográfico, una película cinematográfica y a un «detrás de las cámaras» de una película. Los personajes principales son un par de manos que se caracterizan por su sensualidad y su desnudez. Ellas habitan y se mueven sobre una escenografía en miniatura:

> El postulado de partida de *Kiss & Cry* es simple: "¿A dónde van las personas cuando desaparecen de nuestra vida, de nuestra memoria?". Entrar en el "nano-mundo", es observar la materia a escala diminuta. Es una descomposición extrema que permite comparar la exploración de lo infinitamente pequeño, con aquella de lo infinitamente grande a través del lenguaje de la danza. *Kiss & Cry*, crea un trabajo espectacular utilizando al mismo tiempo la tecnología (micro-cámaras, proyección en pantalla, filmación en directo) y el trabajo "artesanal" (escenografía y personajes a escala). (...) las acciones se desarrollan conjugando intemperies en miniatura, grandes ballets acuáticos en una escala de diez dedos, ilusionismo e ilusión óptica. *Kiss & Cry*, pone al espectador de cara a la escenografía. Sobre escena, la cámara revela mundos pequeños que permanecen ocultos. Se superponen la danza de manos con personajes en miniatura. Las manos, por medio de su danza, atraviesan con agilidad mundos lúdicos. Cada universo pequeño, contiene otro universo todavía más pequeño. Las miniaturas son el espejo de nuestro mundo, con la fuerza satírica y el poder de abstracción que crea la distorsión de imágenes. (De Mey, 2012).

Ante este cruce de disciplinas y la complejidad que ello conlleva, nos preguntamos: ¿de qué manera la danza se apropia del lenguaje audiovisual para la creación de un espectáculo interdisciplinario? Para comprender la manera cómo Anne de Mey y Van Dormael organizaron todo el universo de la puesta en escena, y la manera en que se llevan a cabo las apropiaciones audiovisuales, empecemos por definir tres conceptos que nos pueden ayudar a entender el universo de la nano-danza. Hibridación, intermedialidad y performance cinematográfico.

Hibridación: La palabra hibridación denomina "todo lo que es producto de elementos de distinta naturaleza" *(Océano Uno: diccionario enciclopédico ilustrado, 1999)*. En el contexto de los medios audiovisuales, Marshall McLuhan define la hibridación como la "Interpenetración de un medio por otro" (citado por Pluta, 2010). La noción de hibridación en un espectáculo, explota las características de los diferentes componentes artísticos, reconfigurándolos, fusionándolos o poniéndolos en tensión. Fenómeno que bien podemos definir como un ambiente intermedial.

Antes de abordar la noción de intermedialidad, debemos hacer énfasis en la definición de "medio", que será empleado para designar todo medio de difusión, y que puede referirse a dos tipos. El primero es el directo, que puede ser el lenguaje, la escritura, un cartel o los diferentes tipos de señalización, por citar sólo algunos. El segundo tipo corresponde más a nuestro tema de estudio y se refiere a los dispositivos técnicos como la radio, la televisión, el cine, el internet, la prensa, los videojuegos, etc. El escenario y el edificio teatral son en sí un medio, mas no un medio masivo de comunicación.

Ruth Cubillo (2013) nos dice que un medio es básicamente un sistema o código sígnico que se emplea para transmitir información y que genera una representación de la realidad. La intermedialidad enlaza, vincula, interrelaciona y conecta los diversos medios. En el sentido estricto, la intermedialidad es un campo de investigación que aparece a finales de los años ochenta. El investigador Jurgen Ernst Müller es uno de los primeros teóricos en abordar el concepto. Y pone énfasis en estudiar las relaciones e interacciones entre los diversos medios al interior de una obra que se desarrolla en contextos sociales e históricos específicos, como por ejemplo las artes escénicas.

La intermedialidad es un proceso de transformación de pensamientos y procesos donde algo diferente es formado a través del performance (Chapple y Kattenbelt, citados por Pavis, 2014). Este proceso de transformación no es otra cosa que la performatividad, al mismo tiempo es una fusión de elementos o ensamblaje dinámico de materiales yuxtapuestos. En los dos casos, se trata específicamente de la puesta en escena de los elementos del espectáculo (Pavis, 2014). Este choque de realidades y medios confunde muchas veces al espectador; quien al intentar describir lo que ha visto en un espectáculo compuesto de diversos medios, la primera reacción es la negación: "Esto no es teatro, o esto no es danza, tampoco es cine".

Es inútil tratar de definir un espectáculo de características inter-mediales de manera aislada. No podemos y no debemos abordarlos a partir de uno de sus componentes. Estos espectáculos son un sistema complejo en el que interactúan diversos componentes en estrecha interrelación. Y todos en conjunto forman una sola obra que pone en performatividad diversos elementos para la creación de un solo espectáculo.

En el caso que nos ocupa, la nano-danza a través del espectáculo nombrado *Kiss & Cry*. Observamos un evento que conjuga danza, cine, texto, teatro, títeres, televisión y una serie de artefactos creados de manera ingeniosa para la realización de lo que podemos denominar performance cinematográfico. En esta puesta en escena el trabajo de las artes visuales y muy en especial la fotografía son fundamentales. La cámara toma el papel de coreógrafo y establece las imágenes de lo que el espectador tiene que percibir.

Abordemos entonces la noción de performance cinematográfico antes de observar de qué manera se apropia la danza del lenguaje audiovisual. Patrice Pavis (2014) describe de la siguiente manera al performance cinematográfico: cuando sobre un escenario o en otro lugar, los actores son filmados en directo y su imagen es retransmitida al público, sin que necesariamente sean visibles "en hueso y carne", se habla de "performance cinematográfico": se trata de un filme exhibido cuya acción es producida y retransmitida en directo. Bajo su forma extrema, nunca veremos a los actores, ¡salvo en el saludo final!

Esta noción de performance cinematográfico (filmación, montaje, edición y mezcla en tiempo real a vista del público) es en realidad un concepto retomado de Pavis a partir de un manifiesto de creación formulado por el director de escena de origen francés Cyril Teste. Teste desarrolla su trabajo con el colectivo MxM, fundado en el año 2000. Y con el que ha creado tres performances cinematográficos a partir de dicho manifiesto: *Patio* en 2011, *Park* en 2012 y *Nobody* en 2015. El colectivo MxM también lleva a cabo laboratorios de investigación abiertos al público, en los que experimenta la noción de cine efímero y sus formas de representación con la finalidad de concretizar el concepto de performance cinematográfico. Se trata principalmente de inventar una escritura teatral apoyada en un dispositivo cinematográfico apegado a un manifiesto preciso (Teste, 2017).

El manifiesto define el performance cinematográfico de la siguiente manera: El performance cinematográfico es una forma teatral, performativa y cinematográfica. Debe ser filmado, montado y realizado en tiempo real a vista del espectador. La música y el sonido deben ser mezclados en tiempo real. Puede filmarse en escenarios naturales, sobre escenografía teatral, o en un set de filmación. El performance cinematográfico debe partir de un texto teatral o de una adaptación libre de cualquier otro texto. Las imágenes pre-filmadas no deben superar los cinco minutos y son únicamente utilizadas para fines prácticos del performance cinematográfico. El tiempo del filme corresponde al tiempo del rodaje.

Cabe mencionar que este género existe bajo diversas formas desde los años noventa. Algunos ejemplos relevantes de este género en las artes escénicas son: las dos producciones de nano-danza *Kiss & Cry* en 2011 y *Cold Blood* en 2016. La compañía holandesa The Hotel Modern con *Kamp* en 2005. *Nufonia must fall* (2016) de Kid Koala. Las puestas en escena de Pierrick Sorin *La pietra del parangone* en 2008, y *La belle Hélène* en 2014. La mayor parte de los trabajos del director belga Ivo Van Hove y de la directora británica Katie Mitchell. La lista no es exhaustiva, y la característica principal de estos creadores es trabajar con el performance cinematográfico integrando diversos géneros y estilos escénicos.

De manera general, en esta apropiación de los medios audiovisuales por parte de las artes escénicas, diremos que el performance cinematográfico complementa y enriquece la estética de un espectáculo gracias a la video filmación en directo. Se potencia la expresión y expresividad de los performers, objetos y elementos escénicos en general.

En este punto es necesario revisar la definición de performance para no caer en confusiones. La palabra es de origen anglosajón y ha trascendido al español estándar con un significado distinto al que se le dio en sus inicios. Actualmente se emplea para referirse a los espectáculos de carácter vanguardista en los que se combinan elementos de artes y campos diversos, como la danza, la música, el teatro y las artes plásticas. En este sentido, la palabra performance no puede ser sustituida por ninguna otra palabra del léxico español, pues no hay ninguna que se refiera a este fenómeno[1].

Richard Schechner y Christian Biet (2014) nos aclaran la diferencia entre *arte performance* y *performance art*. El primero concierne a las artes escénicas en cuanto a forma ficticia espectacular. El segundo se refiere a la forma escénica donde lo primordial a exhibir es el artista, su cuerpo y su vida, en oposición a la pintura y la escultura, es el sujeto el elemento constitutivo de la obra artística y no el objeto.

La apropiación es la acción y el resultado de tomar para sí alguna cosa haciéndose dueño de ella. En *Kiss & Cry* observamos una apropiación de las artes visuales y del lenguaje audiovisual de la siguiente manera: la cámara es el compás que pone en tiempo y en espacio todo el sistema de la nano-danza. El trabajo de la fotografía es fundamental, la cámara toma el papel del manipulador de los objetos. Dicho propiamente la cámara es el coreógrafo. El ojo de la cámara dirige la percepción del espectador y coreografía las acciones del equipo de realizadores que se encuentran en escena. La danza, el escenario del teatro y la cámara se mantienen todo el tiempo en estrecha relación.

Kattenbelt (2008) sugiere que el teatro ofrece un espacio en el que diferentes formas de arte pueden afectarse mutuamente de manera muy profunda. Y esto ocurre cuando se juntan dos o más formas de arte en un proceso

1. http://www.wikilengua.org/index.php/performance

de performatividad. En *Kiss & Cry* el escenario y la pantalla son lugares que tienen la capacidad y la característica de incorporar a todas las artes. Pantalla y escenario son el terreno de la performatividad.

De las interacciones entre la nano-danza con los elementos audiovisuales se deriva una nueva forma de representación. Emergen nuevos principios dramáticos, lo que da pie a nuevas formas de estructurar un espectáculo. Estructuración de imágenes, sonidos y palabras. La estructura base es el movimiento de las manos en pantalla. Las manos toman propiedad de la historia, del sonido, de la música y del espacio a través de la poesía del movimiento en su micro-danza.

De igual forma, las manos generan maneras distintas de posicionar el cuerpo de los bailarines en el tiempo y el espacio. En su tránsito por la pantalla y con sus movimientos sensuales, las manos generan un nuevo modo de percibir y apreciar un espectáculo. La nano-danza crea nuevos significados culturales, sociales y psicológicos.

En *Kiss & Cry* el escenario adquiere un lugar preeminentemente performativo. Posee de igual forma capacidades cinemáticas, televisuales, videográficas, y al mismo tiempo teatrales. Esta capacidad de incorporar a diferentes medios por parte de la danza, le confiere la categoría de hipermedio, esto quiere decir que es un medio que puede contener a cualquier otro medio (Kattenbelt, 2008).

De acuerdo con Toni Rumbau (2004), podemos decir que la nano-danza, a través del performance cinematográfico es a fin de cuentas "un espacio abierto a la experimentación, (...), algo que podríamos denominar como una ópera-taller de las artes: desde las disciplinas acústicas y musicales, las liricas diversas, las dramatúrgicas (de las más convencionales a las más exóticas), hasta toda la gama de las artes plásticas, seducidas por las posibilidades de una comunicación directa y teatral".

En resumen, un performance cinematográfico no es trabajo de un solo autor, el trabajo en colectivo se mezcla y se conjuga para conformar un espectáculo interdisciplinar. Cada componente del performance cinematográfico es un sistema por sí mismo, y cada sistema compone un todo único. Debido a esto, el performance cinematográfico no puede ser analizado, ni puede apreciarse por aislado. Es un medio en el que no prima ninguna de las disciplinas que lo componen.

Observando la nano-danza como un sistema en constante interacción, nos queda la duda si en verdad ¿es la danza la que toma posesión de los elementos audiovisuales o son éstos los que finalmente se apropian de la danza?

---

*Nota. Las referencias empleadas de bibliografía en inglés o francés son de mi propia traducción.

BIBLIOGRAFÍA

Cubillo, R. (2013). ¨La intermedialidad en el siglo XXI¨. En: Marín, J. (Dir.). Diálogos, revista electrónica de historia. (p. 169-179). Escuela de historia. Universidad de Costa Rica. Vol. 14. No. 2. Septiembre 2013-Febrero 2014.

[En Línea] url: http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/index

De Mey, M. A. y Van Dormael, J. (2012). Kiss & Cry, dossier de presse. Paris: Théâtre du Rond Point.

Ferrera, J. L. (2009). Glosario ilustrado de las artes escénicas. Vol. II. Guadalajara: Ediciones y Gráficas Solapas.

Groot, L. y Merx, S. (2008). ¨Presence and Perception: Analysing Intermediality in Performance. En: Bay-Cheng, S. (Dir.). Mapping Intermediality in Performance (p. 218-229). Amsterdam : Amsterdam University Press.

Kattenbelt, C. (2008). ¨Intermediality in theatre and performance: Definitions, perceptions and medial relationships¨. En: Chapple, F. (Dir.). Intermediality (p. 19-29). Culture, language and representation. Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I, Vol. 6, May 2008.

— (2008). ¨Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity¨. En: Bay-Cheng, S. (Dir.). Mapping Intermediality in Performance (p. 186). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Océano UNO (1999). Diccionario enciclopédico ilustrado. Barcelona: Grupo editorial OCEANO.

Pavis, P. (2014). Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain. Paris: Armand Colin Éditeur.

Pluta, I. (2011). L'acteur et l'intermédialité. Lausanne: L'Age d'Homme.

— (2008). ¨Hybridity¨. En: Bay-Cheng, S. (Dir.) Mapping Intermediality in Performance (p. 186). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Rumbau, T. (2004). ¨Algunos aspectos de la marioneta¨. Paso de Gato, revista mexicana de teatro. Julio-Septiembre.

Teste, C. (2017) La charte, performance filmique.

[En línea]. http://www.collectifmxm.com/category/performances-filmiques/

Biet, C. y Schechner, R. (2014) Reprendre les performances de l'Avant-Garde. Agôn [En línea]. Dossiers, La reprise comme monument, N°6: La Reprise, mis à jour le: 14/02/2014. URL: http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2778.

MESA 4

LA DANZA COMO ARCHIVO DE EXPERIENCIAS

Margarita Tortajada Quiroz (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón" INBA. México). *A bailar. Provocadores, informantes y custodios de los saberes del cuerpo.* Doctora en Ciencias Sociales. Investigadora del Cenidi Danza "José Limón" INBA. Investigadora del Sistema Nacional de Investigadores. Conjunta experiencia dancística y formación académica en diversos trabajos sobre la danza y sus artistas. Autora de más de diez libros y numerosos textos sobre la teoría propia de este arte, así como de análisis históricos de la danza mexicana, y pionera en los estudios de género dentro de la danza.

José L. Reynoso (Universidad de California Riverside. Estados Unidos). *La coreografía como metodología teórica para el análisis crítico de la corporeidad y la subjetividad.* Profesor de estudios teóricos de danza en la Universidad de California Riverside, fue investigador postdoctoral en la Northwestern University. Doctorado (Ph.D.) en Culture and Performance, especialización estudios de danza, Maestría en Bellas Artes (M.F.A) en Coreografía por UCLA. Maestría (M.A.) y licenciatura (B.A.) en Sicología por CSULA. Su trabajo se centra en cómo la corporeidad en general y la danza en particular contribuyen en la producción de conocimiento y la subjetividad.

Gloria Luz Godínez Rivas (Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes, Universidad Veracruzana. México). *Travestismos folks en México.* Investigadora, bailarina y coreógrafa. Licenciatura y maestría en Filosofía por la UNAM, y doctorado *Cum Laude* en Teoría Literaria por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores y trabaja en el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana. En sus creaciones artísticas e investigaciones revisa nociones que atañen a la teoría de la danza y el cuerpo.

Marilin Garbey Oquendo (Departamento de Danzología, Facultad de Arte Danzario, Universidad de las Artes, ISA, de la Habana). *Danza al borde del límite.* Egresada de la Universidad de las Artes de La Habana ISA, donde cursa la maestría en procesos socioculturales cubanos. Asesora del grupo de teatro Pálpito y de la emisora Habana Radio, de la Oficina del Historiador de la ciudad. Lleva la columna "Teatro de papel" en el portal *Cubaescena*. Prepara un libro sobre la historia de la danza contemporánea en Cuba y es jefa de Departamento de Danzología de la Facultad de Arte Danzario ISA.

MARGARITA TORTAJADA QUIROZ (CENIDI DANZA INBA

A BAILAR. PROVOCADORES, INFORMANTES Y CUSTODIOS DE LOS SABERES DEL CUERPO

“CADA MOVIMIENTO CUENTA UNA HISTORIA”

Reebok

Este texto tiene un epígrafe que explica el poder del cuerpo en acción. No creo que quien haya creado la frase entienda la profundidad que implica (la marca Reebok). Se trata de un espectacular, cuyas palabras van acompañadas con la imagen de una elástica gimnasta; es decir, el movimiento del que habla es corporal, humano, vivencial. ¿Será que Reebok lo entiende así?

En el caso de la publicidad a la que me hago referencia, cuenta la historia de una jovencita y una disciplina. De la construcción del cuerpo de manera científica y productiva; del sometimiento con alegría o dolor a técnicas probadas y comprobadas; de una intención predeterminada para alcanzar virtuosismo y belleza; de una postura competitiva y arrasadora; de una condición que estuvo dada desde el nacimiento de esa jovencita, porque desde ese momento le pertenecían las características físicas para poder contar una historia disciplinaria.

Ese cuerpo de líneas perfectas (según el objetivo que persigue, porque en la danza sería fatal: cero alineación, curvas innecesarias en la espalda, o sea, “descolocada” totalmente). Regreso: ese cuerpo de líneas perfectas para ejecutar la gimnasia perfecta en los términos que se consideran perfectos nos informa de toda una manera de concebir y abordar el cuerpo, muy especializada y muy rígida. Ahí no hay espacio para el error, por ejemplo, porque en ello va la vida; tampoco para la compasión ni el miedo, porque pierde la competencia. Sólo hay lugar para el hacer, la vivencia, la experiencia.

Esto mismo podemos aplicarlo a la danza y a toda actividad corporal (que es la totalidad de las actividades que realizamos los humanos porque eso es lo único que somos: cuerpo). Es decir, el cuerpo se vive en el presente, actúa el presente, es en presente. Lo demás son recuerdos, sombras, reverberaciones.

Todos los cuerpos están en la sociedad y en la historia. Cada cultura y sociedad tiene formas concretas de moverse, las que son generalizadas y utilizadas en todas las esferas de su vida. Hay además subculturas, géneros, estratos, clases, sectores, nichos de mercado, es decir, hay especificidades dentro de esas grandes líneas del cuerpo y sus usos (legítimos o ilegítimos).

Así, los sujetos viven estas formas, y con ello, adquieren toda una concepción espacio-temporal que los construye, que los hace ser, hacer, sentir y pensar. La cultura del cuerpo se impone al sujeto de manera directa, sin que éste sea consciente, simplemente lo vive. En términos de Fernand Braudel, la historia del cuerpo y su cultura están insertos en el pasado multisecular que se hace presente cotidiano; está en la esfera de la rutina inconsciente, de la vida soportada más que protagonizada.[1]

Según Bourdieu a través del *habitus* (proceso de interiorización de lo social que permite que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas) se inscribe en el cuerpo, bajo la norma de ritmos, gestos y palabras, toda una relación con el tiempo y el espacio que el sujeto vive como si fuera orgánica y natural. Los movimientos que ejecuta forman parte de su cultura, de su vida social e individual; no son arbitrarios, son productos de su realidad histórica. Los sujetos se "forman" al asimilar hábitos que les dan esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción. Es en el *habitus* donde el conjunto de prácticas individuales y de grupo se sistematizan y toman coherencia con la totalidad social. La interiorización se hace "bajo la forma de disposiciones inconscientes, inscritas en el propio cuerpo, en el ordenamiento del tiempo y el espacio, en la conciencia de lo posible y de lo inalcanzable".[2] Por eso Bourdieu dice que "el cuerpo está en el mundo social, pero el mundo social está en el cuerpo".[3]

Existen muchas formas de moverse, pero hay una, la danza, que logra un mayor grado de elaboración y plenitud del cuerpo; expresa a esa sociedad y sus estructuras, pero también al individuo que la crea y reinterpreta.

Los hacededores de danza (escénica, tradicional, social, educativa, etc., todas sus posibles manifestaciones) aprenden el movimiento, lo guardan y protegen: son sus custodios. Además, son archivos porque acumulan, conservan, preservan y registran las prácticas corporales, y con ello, al cuerpo social e individual y sus experiencias. Son informantes porque esos cuerpos representan a hombres, mujeres, situaciones, y al hacerlo, los hacedores de danza se transforman externa e internamente, acumulan nuevas experiencias y nos informan de la realidad.

Pero además los hacedores de danza inventan y reelaboran el movimiento, la emoción que provoca y el pensamiento que implica. O sea, el hacer, sentir y pensar de la sociedad toda, además, lo llevan a cabo de manera consciente y en estado de alerta.

Asimismo, su práctica se comparte y hace comunidad. En el caso de los bailarines (hacedores de danza escénica), se muestran en público, se exponen frente a la mirada y el deseo del otro, lo seducen y recrean valores, imágenes, vivencias social y culturalmente aceptadas, o no. El espectador, en tanto, mira, o sea, ejecuta una acción y baila con esos cuerpos.

Todos los hacedores de danza, pueden ir más allá: a archivar e informar sobre otras realidades, las que han explorado para sí mismos, las formas en que se inventan al bailar, al reelaborar en torno suyo, al crear sus propias reglas, al transgredir, y luego, a provocar a los demás. Las palabras de tres conocedoras sobre este punto. Aunque se refieren a bailarines, sus consideraciones pueden aplicarse a bailadores y danzantes: Claudia Lavista los considera como seres con "una capacidad particular en el cuerpo"; su relación con el mundo es a partir de "la percepción con lo que tocamos, con los espacios en los que habitamos y cómo nos movemos en ellos". Alicia Sánchez opina que ser bailarín es algo excepcional sólo si se mantiene en "búsqueda constante", si está en permanente movimiento e investigación, y si crea "a partir de lo oculto que descubre en sí mismo, de lo indecible de su naturaleza humana". Para Evoé Sotelo los bailarines son excepcionales porque su piel "respira de distinta forma", están "ensimismados en el cuerpo y en su forma de percibir el mundo, o de relacionarse con éste desde lo corporal".[4] Tres sabias informantes de informantes.

1. Fernand Braudel, *La dinámica del capitalismo,* FCE, México, 1993.
2. Néstor García Canclini, "Introducción", en Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura,* Ed. Grijalbo-CNCA, México, 1990, p. 35.
3. Pierre Bourdieu, "Clase inaugural", en *Sociología y cultura, op. cit.,* p. 70.
4. Margarita Tortajada, "Vetas abiertas de balarinas y creadoras mexicanas: Claudia Lavista, Alicia Sánchez y Evoé Sotelo", en Rosa Iniesta Masmano (ed.), *Mujer versus música. Itinerancias, incertidumbres y lunas,* Rivera Editores, Valencia, 2011, pp. 372-374.

Cuerpos. La riqueza del cuerpo y su actuar se manifiesta en múltiples dimensiones, que deben ser recuperadas para entenderlo en su integralidad: "el plano de la experiencia sensorial (que distingue la percepción a distancia, es decir, el registro de fenómenos 'fuera' del cuerpo y las sensaciones del cuerpo mismo), el aspecto del movimiento o motricidad en general, el tema del placer —todo el campo de la sensualidad y sexualidad—, los estados patológicos o de privación, la experiencia del dolor, el asunto de las secreciones y desechos corporales, la apariencia, los gestos, la utilización del espacio (o 'proxemia') y así sucesivamente".[5]

O sea, el cuerpo es "omnipresente" y se haya construido. No existen los cuerpos "naturales"; eso es imposible, porque son resultado de un intercambio con el afuera, el contexto, y el adentro, el sujeto. Funciona como "la simbólica general del mundo", pues "penetra la cultura, el imaginario social y el mundo conceptual",[6] y es a través de la vivencia del cuerpo en su espacio y tiempo, que el saber se hereda en la práctica. Para Bourdieu lo que se aprende con el cuerpo no es algo que uno sabe sino algo que uno es; "el cuerpo cree sólo lo que hace, no memoriza el pasado, él actúa el pasado, anulado así como tal, y lo revive".[7] Proceso que, por cierto, Martha Graham llama "memoria de sangre",[8] refiriéndose a ese saber del cuerpo, que hace presente el pasado y que podría llamarse tradición, pero en los términos de Stravinsky. Este compositor considera a la tradición no como "testimonio revelado de un pasado glorioso, sino una fuerza viva que anima e informa al presente".[9]

Así, el cuerpo es viviente y pensante; es un objeto dotado de sentido, y sus prácticas dan cuenta del universo simbólico construido social y culturalmente. En ellos pueden leerse concepciones elaboradas sobre el mundo, sobre hombres y mujeres, sus creencias y su sentido de pertenencia e identidad: el cuerpo, sus prácticas y discursos son la encarnación de esa cultura. Pero, además de ser un "objeto social", el cuerpo es un "objeto privado", "objeto de una experiencia directa y personal a nivel de la vivencia y de la práctica, producto de una historia singular, fuente de sensaciones, de mensajes cuya particularidad es a menudo incomunicable. El cuerpo posee un estatus subjetivo irreductible, que determina todas las modificaciones de los significados y contenidos adquiridos socialmente".[10]

Así, el cuerpo tiene una doble dimensión, público-privado y objetivo-subjetivo, y a través de él es posible entender la relación social-individual. Dice Jodelet que "el cuerpo se vuelve entonces un objeto a propósito del cual se manifiesta muy profundamente la particularidad y la identidad personal y la interiorización de lo social a nivel mental y experiencial".[11]

Por eso el cuerpo es fundamental, pues es el espacio donde el sujeto se conforma integralmente y el medio a través del cual vive el conocimiento y la práctica acumulada históricamente: es el referente de identidad, del adentro y afuera, la manifestación de la cultura y el espacio de la subjetividad.

Cuerpos hacedores de danza y antropófagos. Aquí hablo de hacedores de danza y no de bailarines en especial, porque la experiencia dancística no quiero remitirla sólo a aquel que baila sobre el escenario y tiene una formación académica. De Zulai Macías tomo prestadas las características de esa danza escénica o artística, la cual busca "1) el ideal del flujo y continuidad de movimiento, 2) la expresión corporal emotiva, representativa y estilizada, 3) la estructura compositiva que va del inicio al final, pasando por un clímax (momento en el que se acumula la máxima cantidad de energías de quienes están en escena), 4) por el requisito de un espacio teatral que solicita 'la cuarta pared' y que propicia la contemplación, 5) por la trasmisión de emociones y sentimientos con los que se pueda identificar el espectador y, 6) porque, en general, dependen de una estructura jerárquica, con un coreógrafo a la cabeza, para operar".[12]

---

5. Margarita Baz, *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza,* PUEG, UNAM, México, 1996, p. 100.
6. *Ibidem.*
7. Pierre Bourdieu, *El sentido práctico,* Taurus Ediciones, Madrid, 1991, p. 123.
8. Martha Graham, *Memoria de sangre. Autobiografía,* CENIDI Danza, INBA, México, 1995 (original de 1991), p. 12.
9. Rodolfo Halffter en "Discurso de ingreso a la Academia de Artes", orig. México, 7 de octubre de 1969, publicado en Pauta, México, vol. I, núm. 1, enero-marzo 1982, en Ruiz Ortiz, Xochiquétzal (ed.), *Rodolfo Halffter: antología, introducción y catálogos,* Conaculta-INBA-Cenidim, 1990, pp. 91-92.
10. Andrea Rodó y Paulina Saball, "El cuerpo ausente", en *Cuerpo y política. Debate feminista,* año 5, vol. 10, México, septiembre de 1994, p. 85.
11. D. Jodelet, cit. en Andrea Rodó y Paulina Saball, *op. cit.,* p. 86.
12. Zulai Macías, "Trío A, Cover y Videoclip: la expansión de la danza hacia un pensamiento coreográfico", tesis para obtener grado de Doctora en Ciencias Sociales y Humanidades, UAM-Cuajimalpa, México, 2017, pp. 40-41.

La danza es una experiencia que compartimos todos, sin importar género, raza, edad, religión, clase social, condición física, etc., y es posible asegurar que tres de esas características se mantienen (casi) siempre: flujo y continuidad del movimiento, estilización y emoción, y la transmisión de ésta.

A través de esa danza, todos los hacedores nos hablan de su historia personal y de la historia de su familia, comunidad, sociedad, cultura. Ellos han guardado ese saber práctico y vibrante, es decir, su tradición, y nos la comunican. Es el caso de los grandes bailarines de la danza escénica, pero también de los danzantes de las comunidades indígenas. Como escribió Nellie Campobello: éstos "hablan más claramente con el cuerpo que con la lengua"; su acostumbrado silencio hace del cuerpo su verdadero medio de expresión. Para descubrir su "lenguaje sagrado", conocerlos, "entrever lo que hay en ellos de profundamente humano –lo que son en la humanidad, lo que hacen en su vida común y en su soledad, lo que valen, lo que su existencia tiene de aspiración y de impulso" hay que entender su cuerpo. Sólo así se podrá conocer "lo que hay siempre en las razas que no pueden vivir su vida propia: secretos de una belleza y de un dolor que se rescatan. De este modo, sin saberlo, ellos nos han comunicado con un solo ritmo grandes posibilidades estéticas y expresiones de un dolor que se acentúa al no quererse formular. Hemos comprendido así lo que ellos no se hubieran atrevido a decir de otro modo".[13]

Por ello es necesario valorar y recuperar la dimensión corporal; de lo contrario, lo ignoramos todo, porque está escondido, custodiado por los hacedores de la danza.

¿Y cómo la aprehenden estos hacedores? Según su práctica. Hay algunos que comparten los conocimientos por medio de la academia y la escena; hay otros que sólo lo saben, y que son resultado de un proceso de enseñanza-aprendizaje de cuerpo a cuerpo; otros más porque tenían la voluntad de explorar en su adentro-afuera. Pero en todos los casos vivieron un proceso antropofágico.

Sí, la danza, en todos sus géneros y manifestaciones, está situada en el mundo de la devoración, y no necesariamente como metáfora. En la danza se devora; los cuerpos se adueñan de los cuerpos de manera plena; se pierden las barreras entre el comido y el que come; es la muerte de las fronteras y los muros. Todos los hacedores de danza, en especial los formados académicamente, porque lo hacen de manera sistemática y siguiendo una tradición iniciada en el siglo XVII, son caníbales,[14] se alimentan de cuerpos, con el objetivo de lograr virtuosismo y brillantez; la técnica es su dieta, su alimentación diaria, y su avance demuestra si lo comido ha sido bien asimilado y digerido.

Este procedimiento, iniciado con el ballet, se ha repetido en los diversos géneros dancísticos y procesos de formación. De tal manera que los cuerpos de los bailarines son resultado de cuerpos vivos y muertos. Literal: de músculos, huesos, tendones y formas de moverlos y concebirlos. Son construidos a partir de la carne y de la experiencia de esa carne a lo largo de siglos que se hace presente apabullante.

Cada hacedor de danza ha recibido directamente de su maestro, sus compañeros o sus tradiciones la enseñanza que se ha hecho cuerpo. Ha asimilado esos cuerpos y su manera de hacer, se ha alimentado con ellos, digerido, asimilado y transformado, para ser, para ser él mismo. Por eso es posible identificar otros cuerpos, experiencias y tradiciones en su cuerpo.

La antropofagia cultural y la dancística son prácticas sanas. Son desde 1928 con el "Manifiesto Antropófago" del poeta y dramaturgo brasileño Oswaldo de Andrade,[15] una declaración de libertad y de recuperación de pasados vivos, presentes e innovadores. Ese manifiesto es "una metáfora de la asimilación de las características y prácticas culturales de otros. De una manera humorística, defiende la creatividad salvaje de devorar todo lo que es diferente.[16]

13. Nellie y Gloria Campobello, ¨Prólogo¨, en *Ritmos indígenas de México,* Ed. Popular, México, 1940, p. 13.
14. La palabra caníbal surgió de un malentendido de Cristóbal Colón ¨quien supuestamente entendió de los indígenas taínos que los 'caríbales', con quienes ellos estaban en guerra, eran antropófagos. Desde entonces la palabra caníbal –como fue apuntado en el diario de Colón y como pasó a otras lenguas- vino a significar 'salvajes antropófagos', mientras que en realidad se trataba del nombre propio de un pueblo del Caribe¨; en Nanne Timmer, ¨Devorarse otra vez: el canibalismo como topo y la disolución de límites en *Friendly cannibals* y el 'manifiesto antropófago'¨, en Ángeles Mateo del Pino y Nieves Pascual Soler (eds.), *Comidas bastardas. Gastronomía, tradición e identidad en América Latina*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2013, p. 99.
15. Andrade, Oswald de, ¨Manifiesto antropófago¨, en *Revista de Antropofagia,* año 1, núm. 1, mayo de 1928.
16. Nanne Timmer, op. cit., p. 102.

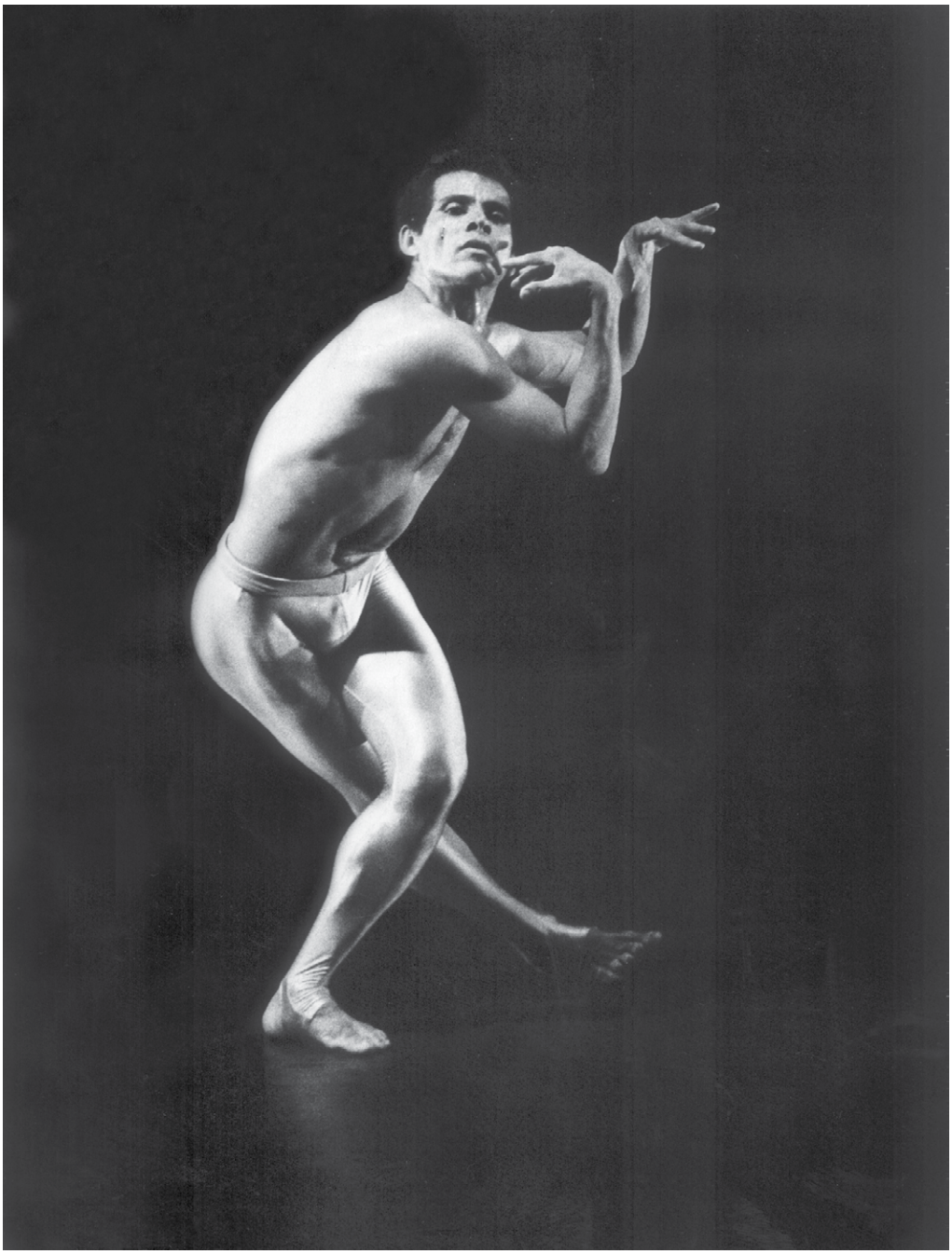
Me interesa mostrar videos para ejemplificar la experiencia de los hacedores de danza como sabios provocadores, informantes y custodios de los saberes del cuerpo y su práctica al bailar. El primero es un fragmento de *Epicentro*, coreografía de Guillermina Bravo de 1977 (m. Lukas Foss, diseños Antonio López Mancera). ¿Qué vemos en *Epicentro*? Primero, una obra maestra, resultado de un viaje de Guillermina Bravo a África. Ella misma señaló que trataba de "una comunidad primitiva" y las luchas de sus habitantes masculinos por mujeres y caballos. Ahí convirtió al hombre (Miguel Ángel Añorve) en el centro del universo; él mueve al cosmos valiéndose de su erotismo y sensualidad. Esa obra abstracta, de danza contemporánea, está construida con cuerpos alimentados con la técnica Graham. Ellos, los bailarines del Ballet Nacional, como nadie en México, se dieron un festín con esa técnica y crearon una danza propia, nueva, original; fueron y siguen siendo sus custodios e informantes, y se valieron de ella para provocar.

Un ejemplo más. Ahora de *Muxe*, obra de Jaime Razzo (m. Renata Wimer sobre tradicional), estrenada en 2007, en donde se da una hibridación más, antropofágica por supuesto: danza butoh, tema oaxaqueño, lucha política de los homosexuales. Pero es más claro en la procesión que realizó en las calles de Oaxaca: Jaime luce bellísimo, antropofágico, y hay que poner atención en los espectadores, sus risas, su sorpresa, su incredulidad.

Hay muchas muestras, en realidad todas, que nos hablan del saber del cuerpo de los hacedores de danza, y en este Encuentro Nacional de Danza podemos comprobarlo de manera directa y presencial, viviendo en el presente esa forma de manifestación corporal. Esa es la condición obligada de la danza: el presente. Lo demás, mis palabras, imágenes, videos, programas de mano, crónicas y reflexiones sólo son formas de representar esa danza, no son la danza misma.

De manera especial les pido asistir hoy viernes 14 de julio a las 8 pm a la Plaza Ángel Salas. Ahí verán un trabajo que ha promovido Juan Carlos Palma, maestro de la Escuela Nacional de Danza Folklórica (ENDF) del INBA, quien ha conjuntado de manera brillante a la academia y a la "realidad". Son Danza Matamoros del Ejido 20 y la ENDF. Ellos nos revelan una tradición renovada que convierte una danza de siglos en ¿danza posmoderna? Es un grito libertario y de búsqueda, de antropofagia y de hibridación, de indisciplina, resistencia y conciencia. Es la muestra de que los hacedores de danza son provocadores, informantes y custodios del saber del cuerpo. Los invito a participar con ellos y darse oportunidad de vivir la experiencia como una rebelión contra los cadáveres.

MATAMOROS



END17
Segundo Coloquio
LATINOAMERICANO
DANZA
VISCESC
LA POÉTICA COREOGRÁFICA COMO INTERSECC
DE LA TEORÍA Y LA PRÁCTICA

JOSÉ L. REYNOSO

[ESTA PONENCIA INCLUYE ELEMENTOS PERFORMÁTICOS QUE INTENTAN ENUNCIAR LAS IDEAS PROPUESTAS NO SÓLO DICIENDO VERBALMENTE SINO HACIENDO CORPORALMENTE. ESTOY SENTADO A LA MESA JUNTO CON MIS COLEGAS PONENTES. VISTO DE MANERA FORMAL CON PANTALÓN NEGRO, SACO AZUL OBSCURO Y CAMISA GRIS. COMIENZO A LEER]

LA COREOGRAFÍA COMO METODOLOGÍA TEÓRICA PARA EL ANÁLISIS CRÍTICO DE LA CORPOREIDAD Y LA SUBJETIVIDAD

Esta ponencia propone el concepto de coreografía como metodología para el análisis del contexto sociopolítico, cultural e histórico donde circulan la danza, quién la hace, quién la ve, quién teoriza sobre ella, y quién se ocupa de otras actividades que nada tienen que ver con la danza. Esta investigación enfatiza la corporeidad en general y la danza en particular como procesos fundamentales en la construcción de la subjetividad: es decir, el sentido y experiencia corpórea que desarrollo conscientemente o asumo inconscientemente sobre el tipo de ser humano que creo que soy; cómo y por qué me relaciono con otros –y con otros no; de cuál es mi relación con el mundo, otras especies, el medio ambiente. Mi enfoque es cómo, a través de la experiencia del cuerpo se forma un sujeto social y cultural específico y por ende, se limita o se expande la formación de mi consciencia humana. ¿Qué coreografías aprendemos a "bailar" como bailarines, como teóricos de la danza, como sujetos sociales-culturales cotidianos dentro y sobre "escenarios", espacios estratificados por clases sociales, género, sexualidad, raza, etnia, etc.?

Como pequeño gesto de lo que Walter Mignolo llama "desobedencia epistemológica", trataré de transgredir límites disciplinarios. Intentaré trascender el positivismo académico que requiere de una supuesta "distancia crítica" y objetiva, en la producción del conocimiento por un supuesto sujeto social y políticamente desinteresado, llámesele bailarín, coreógrafo, crítico, teórico, o historiador. Por el contrario, esta ponencia sostiene que el acto de confesar experiencia subjetiva de manera estratégica pudiera representar una intervención política al exponer la naturaleza subjetiva en procesos de producir saberes, en forma escrita, verbal o corpórea. Como mecanismo coreográfico central para esta propuesta, adaptaré la idea del "confesionario" propuesta por Michel Foucault en su libro, La historia de la sexualidad: Volumen 1 (1978). Foucault formula el concepto de "hipótesis represiva", con la cual argumenta que esfuerzos por reprimir lo relacionado a la sexualidad de hecho produce la proliferación de prácticas sexuales, discursos científicos (e.g. psicología), narrativas populares (e.g. maneras de jactarse o condenar actividad sexual prolífica), y la necesidad de compartir, de"confesar" sobre lo sexual ya sea por placer, por buscar vindicación moral, absolución religiosa, o por motivos terapéuticos.

En el mundo contemporáneo tenemos una variedad de confesionarios. Es muy celebrado el hecho que tecnologías de comunicación masiva como el facebook, instagram, tweeter, etc., han habilitado la formación de redes de comunicación locales y transcontinentales impactando ámbitos socioculturales, económicos y políticos (e.g. organización de protestas sociales). Y esto es muy bueno. Al mismo tiempo, para la mente occidental –con algo de su ímpetu colonizante– el hecho de poder comunicarse, aparentemente de una manera libre, se celebra como una afirmación de la mentada democratización del mundo, y por implicación, también de su otro mutuamente constituyente: el capitalismo, en particular, la producción, circulación, y consumo de representaciones del yo.

Recalco aquí el componente sensual y erótico implicado en coreografías del yo que se ejecutan por medio de estos confesionarios: la disponibilidad, si no el placer, de desear y ser deseado en el acto de entregar con gran abandono nuestra subjetividad, y en algunos casos nuestro cuerpo, a la posesión y fantasías de nuestros interlocutores. Estos foros sociales cibernéticos hacen disponible una modalidad del confesionario a través de la cual la poética del exhibicionismo, el narcisismo y la indulgencia del yo se encarna como un grito, desde las entrañas, que suplica conexión humana profundamente íntima. Estas redes de sociabilidad cibernética redefinen la necesidad por, y la expresión de intimar, transformándolas en amistades digitalizadas a través de un léxico de abreviaciones e iconos, así como a través de las mejores imágenes fotográficas que coreografían el que creo ser o fantaseo querer ser y que otros sepan o crean que soy.

Me pregunto entonces, cómo y cuándo quien comunica se transforma en objeto de deseo, ya sea cuando publica, cuando presenta una ponencia, cuando baila. Me pregunto qué determina si nos atreveremos a transgredir, o no, de manera abierta o en la intimidad de nuestra mente y sensaciones corporales, el sentir atracción sensual y/o sexual por quien comunica sus intimidades, o pensamientos teóricos, o presenta ponencias, baila, o ejecuta otras formas de trabajo físico arduo. ¿Qué estructuras coroeográficas nos han disciplinado a pretender ser castos cuando nos enfrentamos a lo llamado "artístico" y "teórico-académico"? Qué coreografías ejecutamos cuando pretendemos no sentir placer o deseo y mucho menos confesarlo prefiriendo entonces bailar al son de la supresión y el secreto, y así poder construirme –a través de este mecanismo de distinción social– como cuerpo-sujeto bien portad@ –con discernimiento– en un contexto coreográfico "culto" que así me lo demanda.

Con esta metodología coreográfica presento a continuación una poética performática como parte de los análisis coreográficos que esta ponencia intenta enunciar diciendo y haciendo. Esta acción continúa entrelazando procesos de la formación del cuerpo-sujeto en relación con teorías sobre el deseo y el placer. Se titula: "historias de entrenamiento corporal, como coreografías disciplinarias y formativas de la subjetividad."

[En este momento, paro de leer. Me levanto para quitarme el saco y dejarlo en el respaldo de mi silla. Camino hacia el otro extremo del espacio donde me quito la camisa y el pantalón. Tengo ya debajo de éstos una playera blanca de tirantes y un pantalón de mezclilla deslavada. Reemplazo los zapatos por unos tenis negros y me pongo una gorra con visera. Cuelgo en mi cintura un cinturón con herramientas de construcción (martillo, cinta métrica, escuadra, lápiz, etc.). Tomo mi sierra y pistola desatornilladora eléctricas al igual que una hoja de triplay y barrotes de madera, todo previamente posicionado en la periferia del espacio. Con gran habilidad física, procedo a construir una plataforma cuadrada de 1x1 metro y 10cm de alto mientras el siguiente texto, previamente grabado con mi voz, es reproducido por el sistema de sonido. Mi voz leyendo el texto a veces compite con el ruido causado por el serrucho y los martillazos. La ejecucion de este acto coreográfico toma aproximadamente 6:23 minutos]

¡El cuerpo! Mi cuerpo no caminaba, corría. Terminaba un par de tenis Converse en sólo dos semanas. Con la misma velocidad, vertiginosa, dentro de la casa Infonavit donde crecí, subía y bajaba, corriendo las escaleras mil veces al día, donde me encontraba, cuerpo a cuerpo con el Che Guevara. El poster de su enorme rostro, apacible mirándome a los ojos y la carta a sus hijos escrita antes de su ejecución, por mi cuerpo ya internalizada. Mi educación fue muy accidentada. Comencé a jugar con grasa, en la fábrica textil donde tres generaciones de los dos lados de mi familia habían trabajado. Mi cuerpo, mugroso, de hábiles manos en el manejo de herramientas y maquinaria pesada; a temprana edad, fui muy buen mecánico industrial. No recuerdo sentarme a hacer tarea. Recuerdo estar uniformado, formado, bajo el sol, con otros niños y niñas. Tenía yo la tendencia a doblar mi rodilla derecha. Mi cadera caía ligeramente hacia ese lado. Por ello, Carlos, el niño machín de la escuela, me acusaba de maricón; según él, porque me paraba como "vieja". Mi capacidad corpórea era inteligente. Yo veía, y hacía. Salía del cine

pateando, brincando, manoteando. Acababa de aprender de mis maestros, Jackie Chan y Bruce Lee. No creo que haya en el mundo alguien que hubiera jugado más football que yo. Tenía fama de correr velozmente como muy pocos, de rebotar casi instantáneamente, como resorte, cuando caía o me tumbaban. Me enyesaban la pierna, por lo menos una vez por año. Jugué hasta que me acabé la rodilla izquierda. Con misión masculizante, similar a la de Carlos, mis maestras/os corregían mi postura, para pararme firmemente, con cuerpo totalmente "erecto", las rodillas, el torso, el cuello; el brazo izquierdo firmemente pegado al lado de mi cuerpo. La palma de mi mano derecha hacia bajo, el lado del pulgar presionado hacia mi pecho ejecutando así la manera correcta en saludo respetuoso a la bandera. Para concluir esta coreografía patriótica, marcábamos el paso, todavía bien formados hacia el aula. El sistema de sonido insistía fuertemente con el Himno Nacional que acabábamos de vocalizar. Nos constituíamos, con nuestros cuerpecitos danzando al son del himno, en pequeños sujetos cívico patrióticos.

Siempre quise aprender a bailar folclórico, como mi hermana menor y mi prima. No era sólo la fisicalidad, sino la masculinidad que el folclórico pudiera poner en duda. En el inconsciente colectivo mexicano, el que baila pudiera ser "maricón". Carlos pudiera haber tenido razón. El football representó coreografías de masculinidad –asumida como heterosexual. Lazo de unión profunda a los amigos, a ese imaginario colectivo nacional venerante del football con devoción tanta como a la virgen de Guadalupe. Crecí con un cuerpo marcado por el privilegio masculino. También reflejante del racismo y clasismo casi ya naturalizado, en ese entonces, por las telenovelas. Recordando a mis tías, amigas y vecinas: si el bebé esta güerito, ojo azul, verde o gris, la bebé está divino, hermosísima, parece un muñequito. Si la bebé está morenito, de ojitos café o negros, el bebé está bien curiosito y bien simpático.

Después llegó el momento que a algunos llega. Al caer la penumbra de la tarde, mi primo y yo bailamos divertidamente la danza "de los pollos". Nuestros brazos doblados hacia el pecho aleteaban con los codos como si fuéramos pollos antropomórficos, corriendo a través del umbral entre la territorialidad y la desterritorialidad. "¡¡¡Cálmense güeyes!!!", gritó nuestro guía. Ya caída la obscuridad, sentía las fuertes emociones de la incertidumbre existencial, por cada poro de mi cuerpo, esperando en silencio total, nerviosamente, en posición fetal, pero de cuclillas. Ahora, conejos antropomórficos, evadiendo la luz que buscaba exponer sus cuerpos, ahora menos divertidos, ejecutando la coreografía del "corre o te agarro"; brincando de arbusto en arbusto, hasta que finalmente, cruzamos, el umbral. Mi cuerpo, mis manos, morenas, de clase trabajadora, se reentrenaban.

Llego el día, que no a todos llega. Mis manos firmaron la requerida promesa que nunca fui, ni tenía interés en ser, parte del Partido Comunista. Hondee la banderita. Mi boca y mi cuerpo, con otros, ejecutábamos la coreografía colectiva, que nos constituía nuevos sujetos patrióticos. Un enorme poster de Bill Clinton nos miraba, sonriendo. Fui un futbolista empedernido pero nunca un buen seguidor del deporte televisivo. Mucho menos del beisball, basketball, o el football americano y sus coreografías del guacamole. Nunca aprendí a bailar folclórico. En el proceso de reterritorialización aprendí modern dance y contemporáneo, posicionando a mi cuerpo, como diría Randy Martin, "between technique and the state", entre la técnica y el Estado. Continué ejecutando coreografías con un cuerpo marcado, dentro y fuera de la danza. Me entrené en el uso diestro de otras herramientas, como sujeto-cuerpo trabajador de día, para subsistir, como sujeto-cuerpo estudiante de noche, para cultivar la curiosidad. Tengo ya cuatro cirugías en mi cuerpo: tres en la rodilla izquierda y la más reciente –de 9 meses– en el hombro izquierdo. Gajes del oficio: del trabajo, del football y de la danza.

[Como estaba previamente coreografiado, termina de escucharse el texto casi cuando termino de construir la plataforma. Recibo un micrófono inalámbrico y saco de mi cinturón de herramientas unas hojas de papel dobladas, maltratadas y sucias. Es la segunda parte de mi ponencia. Mi cuerpo está físicamente agitado por el esfuerzo, inhalo y exhalo rápidamente. Mi cuerpo y mi voz están temblorosos, tal vez emocionalmente cargados. En ese estado, desde arriba de la plataforma, procedo a leer]

Ahora ofreceré un análisis coreográfico desde la perspectiva de este cuerpo-sujeto constituido como masculino, moreno, de clase trabajadora, inmigrante mexicano. Este cuerpo está altamente entrenado en el manejo de materiales y herramientas de construcción a la usanza estadounidense (allá las estructuras comerciales y habitacionales en su mayoría son de madera). Este cuerpo-sujeto híbrido, en plena acción, revela su dominio experto en la distribución de energías para activar músculos específicos en el diestro manejo tanto de un serrucho y pistola desatornilladora eléctricos, así como del martillo, casi como extensión protésica de su propio brazo.

Su cuerpo demuestra diestramente una técnica refinada, muy cuidadosamente calibrada en el uso de partes específicas del cuerpo que se mueven a veces independientemente una de otras y algunas veces en conjunto armónico. Utiliza la rodilla izquierda como banquillo de apoyo y corte. En ese momento su brazo empuja el serrucho cuya trayectoria cortante se desliza sobre la superficie de la hoja de triplay de manera precisa, gracias al minuciosamente calculado giro de su torso. La ejecución simultánea de movimientos, unos sutiles unos furtivos, posicionan al cuerpo en el espacio con precisión casi vital en relación con las demandas de la acción a ejecutar, de manera segura.

Su relación con el espacio y tiempo en el lugar de trabajo de construcción es mediada por su extenso entrenamiento físico así como por su instinto de conservación. En su historia como trabajador en la industria de la construcción estadounidense, su trabajo también ha sido mediado por la necesidad de sobrevivir social y económicamente. Como parte de esta presentación, su trabajo físico es mediado por la intención de producir conocimiento, reflexión, discurso, diálogo. En resumen, como cuerpo masculino, moreno, de clase trabajadora, inmigrante mexicano, éste también se constituye en gran parte como sujeto teórico y bailarín en relación con las técnicas corporales de entrenamiento que conforman su historial de experiencias físicas.

¿Cómo es que la danza o el compartimiento de una ponencia, pudiera entonces representar un espacio donde el cuerpo –como centro de atención– podría ser objeto del deseo de ser deseado, de ser consumido por el otr@ también capaz de desear y sentir placer? Como diría Jane Desmond (Dancing Desires), "la danza nos permite mirar a los cuerpos con/por placer, de hecho, esto es lo que la danza nos demanda. El bailar y ver bailar tiene el potencial de vincular cuerpos con el deseo . . ." (5). De manera similar, Ann Cooper Albright (Choreographing Difference) asegura que, "cuando los bailarines toman su lugar frente a los reflectores, sus cuerpos son mostrados de maneras que acentúan por un lado su habilidad técnica y por otro lado su atractivo sexual (el cual existe de manera implícita en el hecho de la disponibilidad visual que el cuerpo ofrece)" (58).

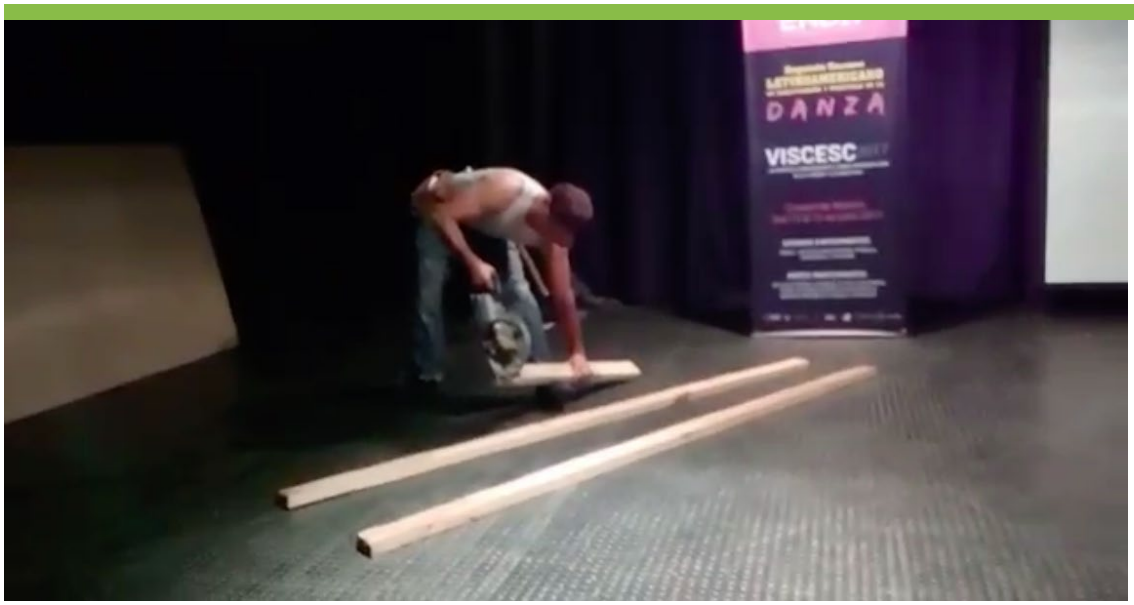
La ejecución de otras coreografías de trabajo corporal fuera de la danza y del ejercicio de teorizar la danza podrían también vincularse con el placer, el deseo y la construcción de la subjetividad. ¿Podría ser, por ejemplo, que el trabajo corporal de carpintería en la industria de la construcción represente una manera de constituir a un sujeto masculino, y que este mismo tipo de trabajo y subjetividad masculina habiliten la construcción de un closet si ello fuera necesario para esconder rasgos de la sexualidad? ¿Sería posible que la ejecución coreográfica de trabajo de construcción y/o la presentación de una ponencia evocara placer o deseo. . . tal vez de manera similar a cuando el público de danza, sea heterosexual u homosexual, secretamente experimenta ese placer y deseo mientras trata de convencerse a sí mism@, o de pretender ante otros, de no sentirlo?

Este tipo de análisis coreográfico asume que la danza, el compartimiento de una ponencia, la labor física de carpintería representan sistemas de signos, cuya significación excede los límites de su tiempo y espacio inmediatos. La Coreografía como Metodología Teórica para el Análisis Crítico de la Corporeidad y la Subjetividad invita a leer, a analizar la lógica que estructura estos sistemas de signos para poder apreciar, por ejemplo, cómo la danza afirma lo complejo de nuestra humanidad, marcada por clase social, raza, género y sexualidad –para el que se mueve, para el que mira, y para el que consume pagando un precio. La danza, como estos otros sistemas de signos, corporealiza no solamente nuestro propios prejuicios y complicidad con ideas y sistemas de dominación opresiva sino que también la danza, el compartimiento de una ponencia, el trabajo físico cotidiano nos ofrece la oportunidad de reconstituirnos como sujetos que co-existimos, bailamos y nos observamos en escenarios y espacios más horizontales e igualitarios, tal vez espacios que tienen que ser construidos por nosotros mismos.

Al trazar la trayectoria de esta presentación hasta este final, concluyo resumiendo que el cuerpo-sujeto así llamado bailarín, artista, crítico, teórico de la danza o trabajador, puede pretender ser –dependiendo de sus historias corpóreas de privilegio, marginalización, e ideológicas– pero muy pocas veces puede en realidad ser un sujeto social, cultural y políticamente objetivo o "neutral". Como conclusión corpórea, ofrezco este pequeñísimo segmento sólo para evocar al "bailarín como archivo de historias corporales en el entrenamiento de ser quien es y cree que es como sujeto."

[Aquí me quito el cinturón de herramienta, la gorra, los tenis, calcetines y el pantalón. Tengo ya debajo un pantalón morado de tela ligera, muy holgado con el que he bailado por varios años. Retengo la camisa blanca de tirantes. Procedo a ejecutar una improvisación estructurada que intenta evocar con movimientos abstractos y más

literales algunas de las "historias coreográficas" mencionadas a lo largo de la ponencia, y que ahora bailo sobre el "escenario" –la plataforma– que he construido con mis propias manos, con todo mi cuerpo en movimiento. Para marcar el final, hago una pausa prolongada mirando al público. Finalmente inclino ligeramente mi cuerpo hacia delante. Ell@s responden aplaudiendo]



GLORIA LUZ GODÍNEZ RIVAS

INSTITUCIÓN DE PROCEDENCIA: CENTRO DE ESTUDIOS, CREACIÓN Y DOCUMENTACIÓN DE LAS ARTES, UNIVERSIDAD VERACRUZANA.

TRAVESTISMOS FOLKS EN MÉXICO (RESUMEN)

Palabras clave: danzas folclóricas, género, postidentidades.

Como mestiza no tengo país, mi país me ha desterrado; sin embargo, todos los países son míos porque soy hermana de todas las mujeres, o tal vez su amante. (Como lesbiana no tengo raza, mi propia gente me niega; pero soy de todas las razas porque existe lo *queer* en todas ellas). No tengo cultura porque como feminista desafío el sistema colectivo de creencias culturales y religiosas arraigado en lo masculino de los indohispanos y de los anglos; sin embargo, soy culta porque participo en la creación de otra cultura... (2015: 141).

Resumen de la ponencia: El nacionalismo mexicano ha intentado fijar identidades arraigadas fuertemente en la música y los bailes populares transformándolos en estampas folclóricas basadas en la pareja hombre-mujer, hombres sobrios de fuertes movimientos al lado de mujeres ataviadas con trajes de colores, hermosas y sonrientes, como si ellas fueran la imagen de la patria. Cada que aparezca la típica postal de los ballets folclóricos de México habría que recordar que detrás de esas danzas y esos cuerpos están los puntos inestables, las heridas sangrantes y las "suturas históricas" (Bhabha 1994: 300) de este país. En esta ponencia proponemos otras imágenes, puestas en escena diversas y travestismos *folks* que demuestran que el género es intencional y *performativo* o, con palabras de Butler, que todo género está travestido (2002: 184).

.....

El texto se publicará próximamente en la Revista https://amerika.revues.org/

BIBLIOGRAFÍA

Anzaldúa, Gloria. Borderlands/La Frontera. The New Mestiza. Trad. de Norma Elia Cantú. Ciudad de México: PUEG-UNAM, 2015.

Bartra, Roger. La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano. Ciudad de México: Random House Mondadori, 2013.

Bhabha, Homi. El lugar de la cultura. Buenos Aires: Manantial, 1994.

Boullosa, Carmen. La patria insomne. Ciudad de México: Ediciones Hiperión coeditado con la Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011.

Butler, Judith. Deshacer el género. Trad. Patricia Soley-Beltrán. Barcelona: Paidós, 2007.

— Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Trad. De Alcira Bixio. Barcelona: Paidós, 2002.

García Canclini, Néstor. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Random House Mondadori, 2009.

Mbembe, Achille. Necropolítica. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2011.

Ruíz, Apen (2001): "La india bonita: nación, raza y género en el México revolucionario". En Debate feminista, 12 (24): 142-164.

Zambrano, María. La razón en la sombra. Antología. Madrid: Siruela, 1993.

Espectáculo Jarocho, Dir. Richard O'Neal

Guillermo Gómez Peña, "Pachuco"

México de Colores

"Morenas de Veracruz" de Gloria Go

dínez. Fot. Sebastián Kunold

MARILYN GARBEY

DANZA AL BORDE DEL LÍMITE (RESUMEN)

La danza desdibuja todos los intentos de encasillarla. No hay reglas que dicten cómo apreciarla porque es un arte con infinitas capacidades para romper los moldes e ir más allá de lo imaginado. Solo en Cuba se ha bautizado muchas veces: moderna, contemporánea, abierta, contaminada, combinatoria, voluminosa, de fusión, callejera, del alma, fragmentada, libre. Cada creador construye su poética y propone al público las reglas del juego. ¿Cómo, entonces, adentrarse por esa selva oscura sin perderse? ¿Cómo encontrar el hilo que conduce al final del laberinto?

Para abordar asuntos que mucho me inquietan en la danza contemporánea cubana, me auxiliaré de las herramientas adquiridas en la práctica teatrológica y de la experiencia acumulada como espectadora de primera fila, desde la perspectiva de ser ciudadana de a pie de la Cuba del siglo XXI.

Tradiciones en la contemporaneidad

El estilo cubano de danza moderna se ha nutrido de cuanto elemento le ha sido útil para su expresión. Ramiro Guerra bebió de Martha Graham, colaboró con el Ballet Nacional de Cuba, y tomó de los orichas las ondulaciones del torso que hicieron brillar a sus bailarines. Al Conjunto Nacional de Danza Moderna llegaron la norteamericana Lorna Burdsall, la mexicana Elena Noriega y otros cuyos conocimientos se anclaron en el tronco de la danza cubana. Marianela Boán, Isabel Bustos y Rosario Cárdenas encontraron una interlocutora en Pina Bausch y la danza teatro. Lizst Alfonso halló en las danzas ibéricas un pretexto para dialogar con la cubanidad. George Céspedes y Julio César Iglesias, durante el montaje de *Nayara mira pero no toques*, coreografía de Samir Akika, argelino formado en la danza alemana, recibieron los estímulos que los impulsaron a coreografiar.

La danza contemporánea cubana comparte los escenarios con el Ballet Nacional de Cuba, compañía atravesada por el carisma de la legendaria Alicia Alonso, organizada a partir de la jerarquización de los bailarines, defensores del virtuosismo de los intérpretes, quienes reciben gustosos los aplausos de un público que conoce al dedillo el repertorio de clásicos del XIX. Otras compañías, unas de raíz folclórica, otras más cercanas al mundo del espectáculo, engrosan la extensa lista de agrupaciones danzarías cubanas.

La mirada de la danza se contamina del modo de pensar la vida toda. En el siglo XXI las pantallas engrosan la cotidianidad, la inmediatez de la información que propician las redes sociales y la posibilidad de cargar virtualmente con una parte de la existencia en una memoria flash también influyen en la especialidad. *Danza Abierta en Malson* utilizó enormes pantallas como escenografía. Ahora, en *Welcome*, su estreno más reciente, tienen como escenario una instalación de la artista visual Mabel Poblet, pretexto para indagar en las maneras en que la sociedad cubana se ha abierto al turismo. ¿Es Cuba solo ron, sol, tabaco y son? ¿Qué imágenes del país le propondremos al visitante? ¿A quién le daremos la bienvenida?

Tópicos a escena

Diversos son los códigos y las fuentes de inspiración, y los creadores toman lo que necesiten para poner en escena sus conflictos. La mirada se detiene sin prejuicios en la vida, en el medio social y familiar, en la infinidad de imágenes que reciben a diario, en la política o en la moda. En el diálogo con el entorno, los coreógrafos parten de su individualidad creadora y cada investigación que emprenden les permite repensar la función social de su discurso corporal. En esa tarea valdría la pena que cada vez volvieran a las preguntas iniciales: por qué hacer la danza, para qué hacer la danza, cómo hacer, para quién hacer la danza, qué sentido tiene hacer danza. Así la vocación transgresora de la danza podrá aportar diferentes puntos de vista sobre la realidad en que vivimos.

Sandra Ramy y su Colectivo Persona presentaron la obra *Yiliam de Bala coming soon*. Yiliam, diseñadora de moda, anuncia una visita a La Habana, premonitoria de la visita de Karl Lagerfeld y la casa Chanel, que tanta polémica y tantas emociones despertó entre los habaneros. Bailarina muy cercana a la gente de teatro, Sandra no se preocupa por las fronteras disciplinarias, no le importan los códigos. Teatro, ballet clásico, danza contemporánea, arte gráfico, música. Todo vale para expresar inquietudes por el rumbo que lleva la sociedad del espectáculo y del consumo desenfrenado. Confiesa le interesan las personas, como al sueco Ingmar Bergman, de quien se declara devota. Creo que es una de las coreografías más inquietantes de los últimos tiempos por su manera de dialogar con el entorno en que se forjó, una Cuba en transformación socioeconómica, donde muchos nos preguntamos cómo defender las conquistas sociales de la Revolución, léase salud, educación y cultura para todos.

George Céspedes, forjado en las filas de Danza Contemporánea de Cuba, tal vez el más reconocido coreógrafo cubano del momento, propone un repaso a la identidad nacional a partir de la recreación electrónica de los compases del mambo, un ritmo que enloqueció al planeta en la década del 50 en *Mambo 3XXI*. Diálogo entre tradición y contemporaneidad, cuestionamiento a los lugares comunes para definir la identidad nacional, jóvenes mirando a su historia. Esa misma línea de cuestionamientos y esos mismos principios se mantienen en *Identidad-1* y en *Matria Etnocentra,* las otras partes de una trilogía que ratifica el extraordinario nivel técnico de los intérpretes.

Intérpretes

La danza contemporánea cubana tiene como soporte el movimiento, al bailarín se le exige mucha fuerza física y virtuosismo en la ejecución. Comienzan a entrenarse a temprana edad, con un rigor semejante al de un atleta de alto rendimiento. Es difícil que sobresalga alguien que no se haya ejercitado desde edades tempranas. Casi todos los intérpretes son egresados del sistema de enseñanza artística, es decir, que llegan a la vida profesional después de largos años de estudios, entrenados para ser virtuosos, en perfecta sintonía con este tiempo en que el cuerpo alcanza planos estelares.

Una de las grandes cualidades de los bailarines cubanos es la calidad de su presencia en el escenario, es una presencia viva cuya energía interactúa intensamente con la del espectador. Los bailarines ponen en juego el cuerpo y el alma cada vez que suben al escenario, aun cuando no suelen alcanzar la fama tal cual sucede en el ballet, donde la posibilidad de interpretar papeles como el de Giselle o el del príncipe Sigfrido los sitúa en planos estelares. Muchas veces la crítica señala lunares a la coreografía, pero casi siempre alaba el desempeño de los intérpretes quienes, generalmente, son co-creadores de la obra. Los bailarines cubanos experimentan e improvisan hoy a partir de pautas que da el coreógrafo, crean situaciones y frases, material que luego el coreógrafo edita y reelabora, llevándose este último todo el crédito.

En los últimos tiempos han aparecido unipersonales danzarios, muy ligados al teatro. *Edith*, creado por Lisbeht Saá y Osnel Delgado o *Medea Reload*, de Gabriela Burdsall, a partir de la revisitación que hace el dramaturgo Yerandy Fleites al mito de Medea. Las intérpretes enfrentan la soledad del escenario para hablar de sus angustias personales, con textos y movimientos, muestra de la voluntad de los bailarines de aportar sus ideas de forma explícita.

Hay una circunstancia con la cual la danza cubana debe lidiar con frecuencia, y es el éxodo de los bailarines. La seguridad económica que ofrece el recibir un salario cada mes, las plantillas cerradas de las compañías, las dificultades para viajar al exterior, regulaban la movilidad de los bailarines, pero el panorama se va transformando aceleradamente. Ahora los desplazamientos se multiplican: hacia compañías con posibilidades de viajar, hacia espacios para el turismo, o a fundar su propia agrupación. Por otro lado, comienza a dar buenos frutos los estudios universitarios cursados por bailarines, y es que la búsqueda del conocimiento redunda en sus capacidades creativas. El entrenamiento, las lesiones, el protagonismo del bailarín en la creación coreográfica, o momentos históricos son objeto de estudio. Pero esas investigaciones no prosiguen una vez salen del recinto universitario.

Entrenamientos

El entrenamiento es un aspecto en permanente desarrollo. Generalmente se entrena con la técnica de danza moderna, y se incorporan la clase de ballet y la de folclor. Y se incorporan otras técnicas, de acuerdo a la necesidad de cada compañía, a las búsquedas que realiza y al montaje en proceso. El entrenamiento persigue el virtuosismo corporal del bailarín. Son los bailarines, a partir de las reflexiones nacidas de la práctica artística y de los estudios universitarios, quienes lo cuestionan y proponen otras maneras de pensarse como creadores

Representaciones

La danza contemporánea cubana se representa en espacios teatrales, raras veces sale a la calle. En el evento *Danza en paisajes urbanos* lo que sale a la vía pública suele ser una obra concebida para sala y en las funciones se respeta la frontalidad, no hay conciencia del espacio. Tampoco se acostumbra a invadir los museos, nuestra danza está más cerca del teatro que de las artes plásticas. Tal vez fue esa una de las razones por las cuales causó tan honda impresión la *Conga reversible*, en la que Los carpinteros y la Compañía Banrarrá tomaron por asalto el paseo del Prado bailando una conga que era la antítesis del carnaval y al que se sumaron numerosos bailadores de manera espontánea. Los bailarines vestían de negro y arrollaban de espaldas, en una muy difícil ejecución de los tradicionales pasos de la conga, al ritmo de los tambores, pero en el sentido contrario de lo que habitualmente hacen en los desfiles carnavalescos porque la marcha no concluía en el malecón, se movían en sentido inverso al Norte. El hecho tuvo lugar durante la Bienal de La Habana y sugería inquietantes lecturas sobre nuestro contexto, sobre la danza, sobre las relaciones entre artistas y públicos.

¿Adónde vamos?

No coincido con aquellos que dicen nos falta información. Las tecnologías digitales han hecho posible que imágenes y textos puedan circular a gran velocidad entre nosotros, criaturas de isla, atentos a los puertos para comunicarnos con nuestros semejantes del resto del mundo. Es cierto que no son muchas las compañías que vienen, y a veces la nula promoción ha impedido que sea mayor el número de personas que las hayan visto, como sucedió con la Compañía Skanes Dansteater, de Suecia, pero sí vienen muchas figuras cuya obra es referencial. Y el diálogo ha sido útil para quienes tuvieron la suerte de conocerlos y trabajar con ellos porque han propuesto maneras diversas de hacer y pensar la danza. Por otro lado, a través de Danza Contemporánea de Cuba han llegado a nuestro país figuras como Mats Ek y Ana Laguna, Sasha Waltzs and Guest, Samir Akika, Rafael Bonachela, Billy Cowie. Todos han inscrito sus huellas en la tradición danzaría cubana.

A finales de los 80 del pasado siglo la ruptura de los límites protagonizadas por Rosario Cárdenas, Caridad Martínez o Marianela Boán, estremecieron el mapa de la danza cubana. Caridad Martínez salió del Ballet Nacional de Cuba y agrupó a bailarines de la tradición clásica con actores para indagar en la cubanidad cotidiana. Rosario y Marianela salieron de Danza Contemporánea de Cuba y fundaron sus compañías en las cuales explo-

raron otras formas de movimiento para expresar a Cuba y proponer otro diálogo con el público. Esas rupturas coincidieron con fuertes sacudidas en el entramado socio-económico del país, y con un período en el que el arte cubano buscaba otros paradigmas de producción y de comunicación con el público.

La Cuba del siglo XXI es un país abocado a cambios en lo social y en lo económico, que generan dudas y expectativas. En ese contexto, la danza cubana también sacude sus cimientos y los bailarines ganan conciencia del valor de su cuerpo como recurso creador, de la impronta de su presencia para comunicarse con el espectador. Justo en este momento, escuchamos noticias de otro intento de transgresión de los márgenes, la danza del presentar, que ha irrumpido entre nosotros a través de los estudios universitarios, aunque en las dos ediciones de la Bienal de la Danza del Caribe celebradas en La Habana vimos algunas muestras, como las de Ketty Noel y Nelly Xaba.

La danza del presentar se gestó bajo el impacto de la Guerra del Golfo, la primera confrontación bélica que pudo verse en vivo y en directo en todo el planeta, y en momentos en que se desarrollaba la guerra civil en Bosnia-Herzegovina. Los asistentes al laboratorio Skite, que tuvo lugar en 1992 en la Cité Universitaire de París, decidieron no bailar en protesta. De ahí en lo adelante bajo esta rúbrica se han agrupado figuras como Jerome Bel o La Ribot, quienes buscan el virtuosismo de los bailarines más allá de los límites del movimiento y la espectacularidad en la energía que fluye entre el bailarín y el espectador. La danza del presentar ha generado una corriente de pensamiento muy cercana a la filosofía, que busca situar al cuerpo en el centro, en la cual resaltan nombres como André Lepecki y José A. Sánchez, cuyos textos se han convertido en referencia para bailarines e investigadores.

George Céspedes, el más reconocido coreógrafo cubano en este minuto, afirmó rotundamente: "el bailarín cubano tiene una visión sensacionalista del movimiento y puede que esto haya servido para mi obra, la cual han calificado de violenta, y yo también he tratado de que sea así"[1].

Semejante aseveración me lleva a reflexionar sobre las dificultades que la danza del presentar ha encontrado para aplatanarse por estas tierras, contrastante con el fervor con el cual fueron acogidas la danza teatro o el contact. La danza del presentar proclama el agotamiento de una noción de la danza, la que tiene el movimiento como columna vertebral. Para la investigadora chilena Valentina Mujica Santa Cruz esa danza que ella cree agotada es un estímulo para continuar las búsquedas creativas: "... la danza contemporánea no deja de sorprender porque se manifiesta en esta multiplicidad explosiva de recursos y propuestas en las que el cuerpo es el gran protagonista y responsable de una escena que no deja de pensarse"[2]. Ella admite -como no sucede en Cuba- la coexistencia de diferentes maneras de hacer, pensar y disfrutar la danza, y la preferencia del público por el virtuosismo y la espectacularidad.

Nuestros más jóvenes buscan colaboradores entre teatristas, músicos, escritores, cineastas, y a veces en los médicos, como ha hecho George Céspedes para *Las tribulaciones de Anaximandro*. En estas zonas de la creación han encontrado interlocutores a los que también les interesa mover las fronteras y establecer otras formas de comunicación con el público. Durante las jornadas del Festival de las Artes del ISA se presentaron en la Sala Raquel Revuelta dos piezas en las cuales interactuaba la capacidad de movimiento de los bailarines con formas más cercanas a la teatralidad. *Busca el pie con la cabeza*, de Libety Martínez y Dixan Garrido, es una variación de *Busca la cabeza con el pie*, una obra de Sandra Ramy. Un hombre le dicta órdenes a una mujer, ella debe ejecutarlas en ritmo creciente, desafiando las leyes de la gravedad y las posibilidades de su cuerpo. *Esto no es una danza*, de la autoría Libety Martínez y Dixan Garrido, interpretada por la coreógrafa junto a Esteban Aguilar, juega con la tendencia a salir de los contornos del movimiento como condición de la danza. Los bailarines representan escenas donde no es exigencia el virtuosismo, incluso hasta se burlan de él, pero de vez en cuando dejan claro que sí son capaces de moverse de manera virtuosa.

1. Madruga, Maité: "Coreografiando una entrevista", entrevista a George Céspedes, en el sitio digital La Jiribilla.
2. Mujica Santa Cruz, Valentina: "La emergencia del cuerpo en la danza contemporánea. Pensar la danza desde el cuerpo, y el cuerpo desde la danza". Tesis para optar al grado de Licenciada en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte. Inédita.

Los hacedores de la danza contemporánea cubana siguen las pautas de una tradición que marca la belleza de los cuerpos y la representación virtuosa en espacios tradicionales pero, en la Cuba del tercer milenio, no hay lindes preestablecidos para este arte. Presumiblemente, los danzantes se arriesgarán con las infinitas variaciones que les depara el futuro. Alguna vez una niña preguntará a la madre: dónde están los bailarines. Otra, aplaudirá la destreza de los intérpretes. Algún día aprenderá que las fronteras se desdibujan porque la danza está, siempre, al borde del límite.

BIBLIOGRAFÍA

Bel, Jérome: ¨Desde el principio he estado obsesionado con el lenguaje¨, en Cuerpos sobre blanco. Desviaciones Madrid 2001. Ediciones de la Universidad Catilla. La Mancha, Cuenca 2003, pgs 77- 82.

Bonilla, Noel: ¨Danza del presentar: premisas enunciativas de la danza contemporánea actual. Inédita¨. Tesis doctoral de la Universidad de las Artes.

Gros, Julieta: ¨Danza y la pregunta por la técnica¨. En www.revista-artefacto.com.ar

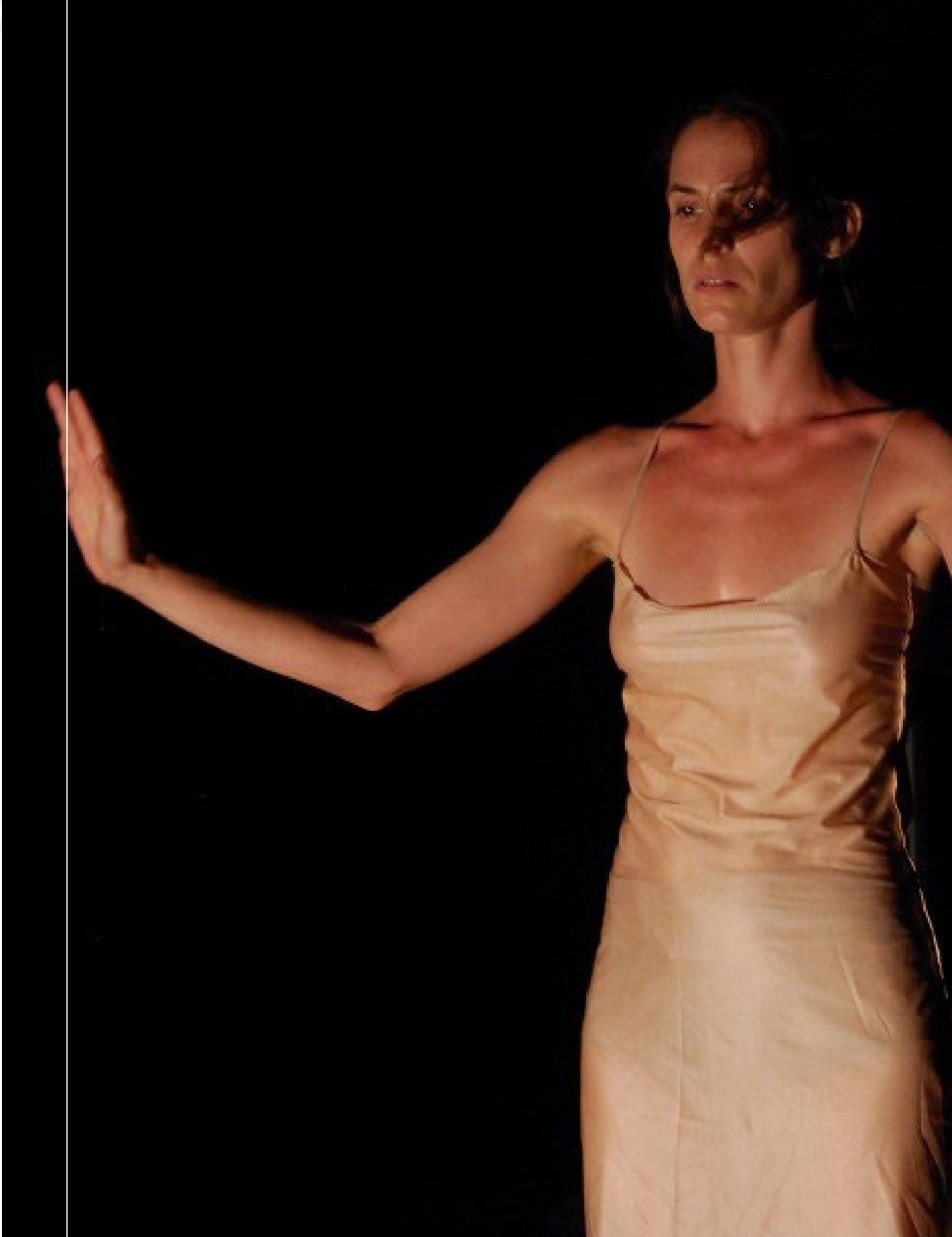
Mallarino Flórez, Claudia: ¨La contemporaneidad en el transmilenio: tendencia y técnica¨. En Revista Guillermo de Ockhan, Vol 6, Núm 1, enero-junio 2000, pp 119-125, Universidad de San Buenaventura, Sede Cali, Colombia.

Mujica Santa Cruz, Valentina: ¨La emergencia del cuerpo en la danza contemporánea. Pensar la danza desde el cuerpo, y el cuerpo desde la danza¨. Tesis para optar al grado de Licenciada en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte. Inédita.

Serrano Caldera, Alejandro: El fin de la historia: reaparición del mito. Editorial 13 de marzo, Universidad de La Habana, 1991

Siegmund, Gerald: ¨El problema de la identidad en la danza contemporánea¨. En Cuerpos sobre blanco. Desviaciones Madrid 2001. Ediciones de la Universidad Catilla. La Mancha, Cuenca 2003.

Tambutti, Susana: ¨Itinerarios teóricos de la danza¨. En Aisthesis, núm 43, 2008, pg 11.26, Pontificia Universidad Católica de Chile.



Make
art

NOT
MONEY

SECRETARÍA DE CULTURA

María Cristina García Cepeda
Secretaria

Saúl Juárez Vega
Subsecretario de Desarrollo Cultural

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura

Francisco Cornejo Rodríguez
Oficial Mayor

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Lidia Camacho Camacho
Directora general

Roberto Vázquez
Subdirector general de Bellas Artes

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador nacional de Danza

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

INER DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa".